变文讲唱与华梵宗教艺术



● 李小荣 著

三联文博论丛
SANLIAN WENBO LUNCONG

上海三联书店





三联文博论丛
SANLIAN WENBO LUNCONG

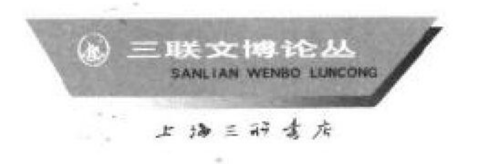
上海三联书店


ISBN 7-5426-1676-5
9 787542 616760 >
定价：20.00元

变文讲唱与华梵宗教艺术



李小荣 著



上海三联书店

图书在版编目（CIP）数据

变文唱讲与华梵宗教艺术/李小荣著.
—上海：上海三联书店，2002.6
（三联文博论丛）
ISBN 7—5426—1676—5
Ⅰ．变… Ⅱ．李… Ⅲ．变文—文学研究 Ⅳ．I207.62

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2002）第 028267 号

变文唱讲与华梵宗教艺术

著　　者/ 李小荣

丛书策划/ 苏　梦
责任编辑/ 冯芝祥
装帧设计/ 范峤青
责任校对/ 梅清华

出版发行/ 上海三联书店
（200235）中国上海市钦州南路 81 号
http://www.sanlianc.com
E－mail:sanlianc @ online.sh.cn
印　　刷/ 江苏省宜兴市教育彩印厂

版　　次/ 2002 年 6 月第 1 版
印　　次/ 2002 年 6 月第 1 次印刷
开　　本/ 890×1240 1/32
字　　数/ 220 千字
印　　张/ 10.5
印　　数/ 1—3100

ISBN7 －5426 －1676 －5

G·576　定价:20.00 元

总　　序

钱谷融

上海三联书店要我为他们即将出版的《三联文博论丛》写序，这一套丛书共有十一本，其中倒有三本是我的学生所写，我当然是义不容辞的。但是说实话，我是很有些惶恐的。记得很多年前，当教育部决定要在大学文科招收博士研究生的时候，有一次碰到北大的王瑶先生，他对我说："要我指导博士生，但我连博士究竟是圆的还是方的都不知道，叫我怎么指导呢？"现在上海三联的这套丛书内容丰富，涉及的方面极广，有许多是我从来没有接触过的，哪有我置喙的余地呢？继而一想，人家不过是找你写篇序，又不是要你写评论，何必这样惶惶然呢？那么，就随便谈点个人的希望和想法吧！

近年来，国内学术界涌现了不少新人，他们大都是从大学刚毕业的研究生，有博士，也有硕士。他们年轻，充满了朝气，常能作出一些想前人所不敢想、发前人所未曾发的建树，学术的前进和发展，主要就

寄托在他们身上。但是学术研究,毕竟不同于堆柴垛,后来者不一定就能居上,一切有赖于自己的孜孜不倦、锲而不舍的努力。只有钻研得深了,才能把握对象的本真,才能有新的创获。想来年轻的朋友们,总该不会因自恃来日方长而因循怠惰下去吧!

其次,学术上的某种创见,在它初出现的时候,不一定就很完善,它往往只是露了一点苗头,还有待于大家的扶植与灌溉。学术是天下的公器,爱护它、帮助它顺利地成长是每一个学术工作者的义不容辞的责任,倡议者尤其不应就此撒手不管。

再有就是前些年也不断见有博士论文和硕士论文被出版,但都是零星的、个别的,这次这套《三联文博论丛》却较为集中地展示了上世纪九十年代的文学博士们的新成果。他们的成就和水平,他们的优点以及他们的欠缺,一一都展露在人们的眼前,可供今后改进研究生教育工作的参考。当然,这是有赖于各方面读者的不吝赐教的;我们热切地期待着。

二〇〇二年六月五日

序

陈允吉

敦煌郡治，毗接阳关，四围碛卤，独枕绿洲。自博望侯奉使辟西域道还，其地缘处所日趋重要。遂能控引河陇，充边陲出入之颈咽；亲和夷夏，为民族杂居之廛会。信若《汉书》应劭注云："敦，大也；煌，盛也。"大而复盛，置彼周行。物产殷阜，贸邮辐凑，迭更世代，例属雄都。商旅兴生，往返波斯粟特；游僧振锡，远来天竺乾陀。弘宣佛法，畅布慈风，赍粮欲达中原，悉尽由此东趣。庄严山麓，层构洞龛，穷形采塑，绘壁丹青。驼铃脆亮，频逸荡于云霄；花雨暄繁，辄缤纷于丝路。荟萃诸方习俗，总持异质文明，摄受交叉影响，宜当深且著矣！洎乎窟甬曝光，发密藏之难计；寰球瞩目，喜材料之增广。勘研石室遗编，遽乃蔚成显学，爰及变文，愈丰纂述。具识通人，竞跻身以执炬；应时才彦，并涉足以预流。或表诠名色，或掇理丛残，或品评翰藻，或钩稽故实。开释疑区，则考赜屡呈嘉获；了明真际，则操觚岂乏鸿裁。式树高标，培壅后进，承绪百年，济航一筏。举凡气泽所被，莫不情欣有托；性分既适，咸皆意乐相从。友生李子小荣，启趾南康故府，虔化乃心，豫章其质。好学敏求，惜寸阴而争晷；厉行无厌，恒竟夕而忘劬。即兹领域，别立课题，参证浮屠讲唱仪轨，叩

寻华梵递传踪迹。辨梳脉络，抉示幽微，累年甫毕是功，靡负覃思苦撰。曩于厥篇，余尝谬尸指导；今值付梓，宁辞稍缀数言。苟同公议，非敢私阿，但彰奋迅之智，兼叙沉吟之效云尔。

2001 年 8 月

于江湾复旦宿舍云在水流斋寓所

前　言

佛教自两汉之际传入中土，至东晋始深入中华文化并深刻地影响了中华文化与思想的发展，这在哲学、语言、文学及艺术诸方面尤为明显。有关佛教与中国文化的研究，一个世纪来颇受中外学者的关注，如梁启超、陈寅恪、汤用彤、饶宗颐及烈维、伯希和、马伯乐、常盘大定、塚本善隆、宇井伯寿等皆取得了令人瞩目的成就，而且这种研究至今仍然是方兴未艾。

本文题为《变文讲唱与华梵宗教艺术》，既属于上述佛教与中国文化的研究范围，同时又可归入敦煌学的研究范围。因此，它是一个涉及面相当广的课题。论文之所以把变文讲唱与华梵宗教艺术相联系，主要是考虑到这样几个方面的因素。

其一，艺术与宗教之关系密不可分，[①] 因为从起源上看，原始宗教是艺术的摇篮；从内容方面看，两者皆为人类情感的表现；从思维方式看，它们都运用想象和幻想去把握世界；从审美角度看，它们都具有高度的审美价值。所以黑格尔指出："最接近艺术而比艺术高一级的领域就是宗教……艺术只是宗教意识

---

① 有关艺术与宗教之关系的论著，参见格罗塞著，蔡慕晖译《艺术的起源》（商务印书馆，1984）；雅科伏列夫著，任光暄、李冬晗译《艺术与世界宗教》（文化艺术出版社，1989）；蒋述卓著《艺术宗教论》（暨南大学出版社，1998）。

的一个方面”,[①] 一语道出了两者的内在联系。从世界历史看,举凡古印度、古希腊、古罗马及古代中国艺术的生成和发展,诸如音乐、戏剧、舞蹈、美术无不受到宗教的巨大影响。特别是在人为宗教时期,宗教与艺术的结合形成了专门的宗教艺术,它对宗教的宣扬与传布起到了至关重要的作用。具体到本文所研讨的变文讲唱,它主要是佛教东传的影响下出现的宗教艺术,其最重要的目的便是宣扬佛教教义。不过,在其发展过程中,又受到了本土儒教与道教的影响,它有时也宣畅以孝为本的儒家思想及长生不老的神仙思想。

其二,变文作为一种讲唱艺术,它继承并融合了中印有关艺术的成分而有所发展。中印两国都是文明古国,古代的讲唱艺术相当发达,此点天竺尤胜。伟大的史诗《摩诃婆罗多》和《罗摩衍那》都是靠口耳相传的讲唱艺术流传许多个世纪后才得以定型的。在中国,先秦时期便有了专门的说唱艺术。《周礼·春官》即载有瞽人向民间妇女“诵诗,道正事”,陈汝衡先生认为它是指“瞽人讽诵有韵的诗篇而外,还能讲故事给妇女听”。[②] 佛教作为一种文化载体,通过佛典汉译及具体的宗教活动把古代印度的相关艺术也输入了中土,如唱导之实行,变相之应用,对变文讲唱的发展都产生过极大的影响。

其三,变文作为一种文体,其原初意义是指释家的讲经文,即对佛经的通俗变易。但是讲经文的展开,必须依靠具体的宗教活动,结合具体的宗教艺术,如梵呗、转读方可顺利进行。因此,研讨变文讲唱,离不开对宗教艺术,特别是佛教艺术的综合

---

① 黑格尔:《美学》(第一卷),朱光潜译,页132,商务印书馆,1979。

② 陈汝衡:《说书史话》,页9,中国曲艺出版社,1985。

研究。

其四,变文文本是在"古今华戎一都会"的敦煌发现的,该地自汉至唐一直为中西交通的要塞之地,它融中西文化于一体,故而讨论变文的生成与发展时,不能忽略中西文化交流,尤其是中印文化交流所起的巨大作用。

论文的撰写采取以问题为纲的方式,即对学术界已有的共识不复赘言,而是对聚讼不已的问题提出自己的看法,而且在考释具体问题时力求做到逻辑与历史的统一,易言之,对每一问题都努力从发展的观点,在实证的基础上做出合理的判断。基于以上原则,论文分撰为三大部分。

第一部分(第一章)讨论的是变文的生成、衍变及消亡。在这一部分,详细地论述了五个问题:(1)变文的含义。本文从儒道释三教关于变文的文献考辨出发,判定变文的原初意义就是指释家的讲经文;(2)讲经的展开。既然变文是指讲经文,那就有必要讨论它是如何进行的,有哪些程序及要求;(3)唱导与变文。它们都是佛教通俗化的方式,有关两者的关系一直为变文研究者所关注。本文通过对唱导生成与发展的考察,揭示出不同的历史时期它与变文的关系亦有相应的变化;(4)俗讲与转变。变文讲唱发展到唐五代,由于佛教世俗化及讲导合一的影响,变文的内涵亦随之而变,而且有关世俗生活的题材与历史题材始大量进入释家讲唱;(5)变文的消亡。论文在梳理宋代有关变文文献的基础上判定其消亡的时间在南宋,而原因则有政治、经济及文学发展诸方面的。

第二部分为论文的主体部分,研讨的是变文讲唱与华梵宗教艺术之关系,它包括第二、第三及第四章。第二章讲的是变文与变相,主要从变相入华及其在中土的发展、变相的创作方法及

用途入手,具体地阐述了变相的含义,从而推定变文与变相并非同一之关系。第三章讲的是变文讲唱与华梵音乐。它重点讨论了四个问题:(1)佛教音乐及其东传,(2)中国佛教音乐的发展,(3)变文讲唱中的本土音乐,(4)"平"、"侧"、"断"诸音声符号的含义。通过对这些问题的历史性考察,我们将不难发现变文讲唱中的音乐运用不但是融合华梵的,而且还是贯通道俗的。第四章讲的是变文与华梵戏剧。该章着重探讨三个问题,即梵剧影响中土的途径、变文中的佛教剧本、《目连变文》的生成及目连戏的流播。

第三部分(第五章)研究的是变文中的三教思想,它们主要为业报轮回的佛教思想、以孝为本的儒家思想及道教之长生思想。与此同时,本章也充分注意到了三教融合与变文世俗化之关系。

由于本人学识浅陋,而所研究的对象又牵涉到哲学、宗教、语言、文学艺术及中西交通等多方面的知识,因此在论文撰写过程中常有力不从心的感叹。论文中的错误和缺点定然不少,论文思路正确与否,都有待学界的方家同好加以批评指正,以便日后改进和完善。

目　　录

第一章

变文的生成、衍变及消亡

自 1900 年在敦煌藏经洞发现大量千余年前的遗书以来，变文研究一直是国际敦煌学最热门的话题之一。中外许多学者倾注精力付以研究，取得了相当可观的成就，但是关于变文的含义，至今仍众说纷纭，莫衷一是。若用梅维恒(Victor H. Mair)先生的话来说，那真是“有多少变文研究者就几乎有多少种变文定义”。[①]兹择其要，别为五类，胪列如下。

一曰文体变易说。这种观点最先是郑振铎先生提出的。他说：“所谓‘变文’之‘变’，当是指变更了佛经的原文而成为‘俗讲’之意。”[②] 仔细体味其含义，他无非强调了变文是对佛经本文的变易。郑先生还穷原竟委，认为“变文的来源，绝对不能在本土的文籍里找到”，[③] 而是在佛典中才能找到其祖祢。于此，有的学者坚决反对这种文体外来说，而坚持变文是本土文化的产物，苏莹辉先生即说：“此新兴的文体(作者案，指变文)是从散

---

① Victor H. Mair, T' ang Transformation Texts. P. 36, Harvard University, 1989.

② 郑振铎:《中国俗文学史》，页 150，东方出版社，1996。

③ 同上。

文演化而来。"[1] 两人各执一端,都有进一步商讨的余地(具体论述详见后文)。

二曰神变故事说。这种说法源于孙楷第先生。他认为:"变字当作'非常'解,非常之事统谓之变。歌咏奇异事的本子,就叫做'变文'。变即神通变化之变。变文得名当由于其文述诸佛菩萨神变及经中所载变异之事。"[2] 后来曲金良先生进一步指出:"'变文'之变作为'故事',基本范畴就是奇异灵变一类题材的故事。"[3] 这种观点主要是基于现今所见变文写卷大都是讲唱佛经故事或民间故事的事实而得出的,它基本上忽略了变文历史发展的内在规律(此点后文将详细论述),仅是就唐代变文而论变文,视野未免小了点。

三曰图文说。此说首先为日本学者长泽规矩也所倡导,他认为:"变文据说原来是指曼荼罗的铭文。"[4] 后来该国学者,如那波利贞、梅津次郎、金冈照光皆从变文与变相之关系定义变文。[5] 杨公骥先生则十分明确地说:"佛寺中的'变相'或'变'大多是具有故事性的图画,'变文'是解说'变'(图画)中故事的说

---

① 苏莹辉:《敦煌学概要》,页 52,(台北)中华丛书编审委员会,1964。

② 参见孙楷第《中国短篇小说的发展与艺术上的特点》,文载《俗讲说话与白话小说》(作家出版社,1957);《读变文(二则)》,文载周绍良、白化文《敦煌变文论文录》,页 241,上海古籍出版社,1982。

③ 曲金良:《敦煌佛教文学研究》,页 142,台北文津出版社,1995。

④ 周绍良、白化文编:《敦煌变文论文录》(上册),页 162。

⑤ 参见那波利贞《俗讲与变文》,《佛教史学》1950 年第一期,页 41;梅津次郎《变与变文》,《国华》七六〇号,页 193—194;金冈照光《变·变相·变文札记》,《东洋学论丛》(东洋大学文学部纪要第三〇集·佛教学科·中国哲学文学科篇 II,页 1—17),1977。

明文,是‘图画’的‘传’、‘赞’,是因‘变’(图画)而得名;‘变文’意为‘图文’。”① 这种说法犯了以偏概全的错误,因为有的变文并非是与变相相联系的(关于变文与变相之关系,详见第二章第三节,此不赘言)。

四曰改编方式说。这是由周绍良先生提出来的。他认为:“变文之得名,应该是由于它是从某一种体裁的东西改变成另一种体裁的缘故,如依佛经改变成说唱文,或依史籍记载改变成说唱文,都称为变文。”② 细细一想,周氏之论虽承郑振铎而来却有所发展,因为他考虑到了本土文化的影响,说得比郑氏周全。后来徐志啸先生承周氏之论又谓:“变实际上是一种创作手法或谓表达方式,它所体现的乃是将某种既定的形式改编成(或改换成)另一种更适宜于表达作者自身旨意,更为读者或听众所能接受的通俗化表现形式。具体对变文而言,即是将佛教经义、佛教故事及历史与民间传说改编成通俗的,宜于宣讲的有说有唱的,散韵相间的故事化文字。”③

五曰应变说。牛龙菲先生认为:变文之“变”,与“辩”通假。“变文”即唱导化俗的“谈辩”、“应变”之文。④ 此说考虑到了变文作为讲唱文学的伎艺性,自有其一定的参考价值。

以上诸说从不同的角度对变文进行定义,给变文研究者不少启示。但它们有一个共同的缺点,即大都是从“变”字出发来

---

① 杨若木选编:《杨公骥文集》,页415,东北师范大学出版社,1998。

② 周绍良、白化文编:《敦煌变文论文录》(上册),页408。

③ 徐志啸:《敦煌文学之变文辨》,《中国文学研究》1997年第4期。

④ 牛龙菲:《中国散韵相间兼说兼唱之文体的来源》,《敦煌学辑刊》创刊号。

解释变文的含义,从逻辑角度而言,在定义时犯了同语反复的错误。因此我们有必要找出作为名词的"变文"最早出自何处,其含义究竟指的是什么。可喜的是近年来有的学者在这方面作出了初步尝试,如杨义先生,① 特别是姜伯勤先生的大作《变文的南方源头与敦煌的唱导法匠》,② 给我们提供了极有益的启示。他从吉藏的《中观论疏》中检出了"变文易体"一语,这是第一次从内典中找到了"变文"一词,从而为深入研究变文提供了文献依据。下面循此方法来检讨三教中"变文"之记载,以便确定它的具体含义。

第一节 变文含义溯源

一、儒家之"变文"

"变文"一语最早见于儒家典籍,汉代纬书《乾坤凿度》有云:"上古变文为字,变气为易,画卦为象,象成设位。"郑玄注曰:"庖氏画卦,变文为卦字也。古体与今不同。"③ 这里的"变文"为动宾结构,意指庖氏将自然界万物相杂而成的纹理改变其形式而成为文字。显然此"变文"与作为名词的"变文"毫无关系。西晋郭璞(276—324)在注释司马相如《天子游猎赋》之"距虚"时说:

① 杨义:《中国古典小说史论》,页172—176,中国社会科学出版社,1995。

② 姜伯勤:《敦煌艺术宗教与礼乐文明》,页395—422,中国社会科学出版社,1996。

③ 《文渊阁四库全书》第53册,页829,台湾商务印书馆影印本。

"距虚即蛩蛩,变文互言耳。"① 梅维恒先生认为这里的"变文"与佛教"变文"的用法毫无共通之处。②然细绎文意,并非如此。郭氏所用"变文"虽是训诂之术语,它却表明了儒家注经时常用的一种方法——用通俗的词语来解释难懂的词语。《毛诗注疏》云:"鱼潜在渊,或在于渚。《传》:良鱼在渊,小鱼在渚。《笺》云:此言鱼之性寒则逃于渊,温则见于渚,喻贤者世乱则隐,治平则出,在时君也。《正义》曰:毛以潜渊喻隐者,不云大鱼而云良鱼,以其喻善人,故变文称良也。"③ 孔颖达认为汉毛亨传《诗》,用"良鱼"替换"大鱼",是善于运用文辞。此与郭氏"变文互言"实含义相同。而且这种释义方法佛教讲经变文中亦常用到,如P.3093号《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经讲经文》云:

> 上来别解弥勒二字已竟。从此别解"菩萨"二字。菩萨者不足,梵语应云菩提萨埵,唐言好略,菩下去提,萨下去埵,故名菩萨。此云觉有情。

这里对菩萨的释义方法与儒家"变文"不是有相通之处么?两者皆是指对经文的通俗化变易。

二、释家之"变文"

内典中使用"变文"一词,最早见于《弘明集》卷一未详作者的《正诬论》,其中有云:

① 《汉书》,页2540,中华书局1962年校点本。

② Victor H. Mair, T'ang Trasformation Texts, P.39.

③ 《文渊阁四库全书》第69册,页508。

> 若怀恶而讨不义，假道以成其暴，皆经传、变文讥贬累见。[①]

《正诬论》最早见于宋明帝（465—472在位）敕中书郎陆澄（425—496）所撰《法论》第六帙目录中，[②] 至梁被僧祐（445—518）收入《弘明集》。汤用彤先生疑其作于晋孝武帝（373—396在位）之前。[③] 笔者根据论文本身所涉及的历史事实、佛教义理、佛学用语考证后认为汤先生的猜测是正确的。该文当作于东晋的中前期，理由如下。

首先，作者所论及的历史人物、历史事件都是两晋以前的，其中的周嵩是文中有名可查的出现时代最晚的历史人物。文章叙及周嵩奉佛时说：

> 又诬云（案：作者采用的是宾主设问方式，"诬"为非难质问者，"正"为答辩者）：周仲智奉佛亦精进，而竟不复蒙其福，云云。正曰：寻斯言似乎幸人之灾，非通言也。仲智虽有好道之义，然意未受戒为弟子也。论其率情亮直，具涉隽上，自是可才，而有强梁之累，未合道家婴儿之旨矣。以此而遇忌胜之雄，丧败理耳。

① "经传变文"，《大正新修大藏经》又作"结传变文"，语意不通。本节所引《正诬论》原文皆据《影印宋碛砂版大藏经》本《弘明集》，上海古籍出版社，1991。

② 僧祐：《出三藏记集》（苏晋仁点校），页436，中华书局，1995。

③ 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，页245，北京大学出版社，1997。

周嵩,字仲智,西晋初安东将军周浚的二子,愍帝在位时(313—316)为丞相司马睿的参军。司马睿为晋王时,由于嵩为人“狷直果侠,每以才气凌物”[①] 而迁为新安太守。司马睿称帝后,因王敦势盛,帝便疏忌王导等执政大臣,是嵩上疏使帝感悟,让王导诸人获全。作者谓嵩“率情亮直,具涉隽上,自是可才”当指此事。永昌元年(322)王敦起兵攻入建康,杀害嵩之兄周顗。敦使人吊,嵩对曰:“亡兄,天下有义人,为天下无义人所杀,复何所吊?”[②] 敦由是衔恨。明帝太宁二年(324)嵩终被王敦所害。作者谓“忌胜之雄”自然是指王敦,不直接点明,应是作文时有所顾忌。周嵩为人,诚心奉佛,《晋书》上说他“临刑犹于市诵经”。[③] 其实,嵩之事佛,乃有家庭渊源。据《高僧传》等书记载,嵩与兄顗、妻胡母氏早在渡江之前就信佛弥笃,而且珍藏素书《放光般若经》一部,西晋末避难时又把它带到南方。尽管如此,作者认为周嵩充其量只是一个一般的佛教信徒,因为他没有受戒正式成为居士,所以未蒙其福没有什么奇怪的。

其次,从论文所涉及的佛教经典与义理看,《正诬论》也当作于东晋中前期。如作者言及《楼炭经》时说:

> 又诬云:尹文子欺之天有三十三重,云云。又妄牵《楼炭经》云:诸天之宫,广长二十四万里,面开百门,门广万里,云云。

① 《晋书》,页1659,中华书局1974年校点本。

② 余嘉锡:《世说新语笺疏》,页308,上海古籍出版社,1993。

③ 同①,页1662。

据《出三藏记集》及《高僧传·维祇难传》,《楼炭经》是由西晋沙门法立、法炬于惠帝、怀帝之际(290—306)在洛阳共同译出。它在社会上流传乃至被人妄牵,需要一定的时间,当在西晋末年以后。

在佛教义理上本戒杀生,但作者云:

> 且夫圣之宰世,必以道莅之,远人不服,则绥以文德,不得已而用兵耳。将以除暴止戈,拯济群生,行小杀以息大杀者也。

说佛教徒容忍杀生的观点,据现存所知材料,最早是佛图澄提出的。石虎当政时(335—349)常滥杀无辜,但他又弥信佛法,故问澄:"佛法云何?"澄曰:"佛法不杀。""朕为天下主,非刑杀无以肃清海内。既违戒杀生,虽复事佛,讵获福耶?"澄曰:"帝王之事佛,当在体恭心顺,显扬三宝,不为暴虐,不害无辜。至于凶愚无赖,非化所牵,有罪不得不杀,有恶不得不刑。但当杀可杀、刑可刑耳。"[①] 于此,佛图澄把佛教徒的绝对不许杀生和对人间帝王的不杀生说教区以有别。他针对石虎的恣意滥杀,劝他要"不害无辜",至于那些危害君主统治的人,可杀可刑者还是该杀该刑。这样可使佛教永隆、福祚方远,于国于教两相兼容。佛图澄的观点影响颇大,声教所及,"中州之外,江南名僧亦相钦敬"[②]。作者谓"行小杀以息大杀"与佛图澄的观点颇显一致,看来是东晋时较为流行的说法。

---

① 慧皎:《高僧传》,页351,中华书局,1992。

② 汤用彤:《汉魏两晋南北朝佛教史》,页136,北京大学出版社,1997。

第三,从作者所用的佛学术语看,《正诬论》也应作于东晋中前期。如文中云:

> 闻道竺乾,有古先生善入泥洹,不始不终,永存绵绵。竺乾者,天竺也。泥洹者梵语,晋言无为也。

把涅槃(nirvāṇa)译成泥洹,比附成无为,这显然是佛经古译的用法。又如:

> 夫佛经所谓得道者,能玄同彼我,浑齐修短,涉生死之变。

"道"是对"菩提"(bodhi)的古译,"生死"是 saṃsara 的古译,意为"轮回"。再如"命颜冉之尸罗"中的尸罗,"固知宿命之证"中的宿命,分别是 sila、Karma - vipaka 的古译,各为"戒律"和"业报"之意。

大法东传,首赖翻译。学者们一般把鸠摩罗什(344—413)以前的译经叫古译,把罗什及其后的译籍称为旧译,把唐玄奘的经译谓为新译。《正诬论》所用的佛学术语都是古译,自然说明它只能作于东晋的中前期。既然如此,那么它所言及的"变文"至迟也当产生于此时了。

东晋时期的变文到底指的是什么呢?它与我们通常所说的唐代变文有无相同之处呢?于此,我们有必要明确"经传"、"变文"二词究竟是儒家的用法还是释家的用法,抑或两者兼而有之。《正诬论》云:

> 若怀恶而讨不义，假道以成其暴，皆经传、变文讥贬累见。故会宋之盟，抑楚而先晋者，疾哀锛之诈，以崇咀信之美也。夫敌之怨惠，不及后嗣，恶止其身，四重罪不滥，此百王之明制，经国之令典也。

这段话实际上讲了两层意思：一是说变文与经传一样都有扬善去恶、怀义止暴的济世化俗之功用。“经传”一词首见于司马迁的《史记·太史公自序》，他说：“夫儒者以六艺为法。六艺经传以千万数，累世不能通其学，当年不能究其礼。”[①] 此处经传是指儒家典籍中的经与传，如“五经”及其传注。其中心思想是宣扬儒家的圣人之道——德治、仁政、忠孝等。然自两汉之际佛教传入中国后，经传一词的使用范围扩大了，汉译佛典亦称经传。梵语 sūtra，汉译契经，是佛家圣教的总称，亦指四阿含。[②] 据《翻译名义集》引涉法师语：“阿含，此云传所说义，是则大小二教通号阿含。”[③] 谢灵运《佛影铭·序》又云：“夫大慈弘物，因感而接，接物之缘，端绪不一，难以形检，易以理测，故已备载经传，具著记论矣。”[④] 显而易见，此处经传是指释家典籍。这种用法在内典中俯拾皆是，如李善注《文选》卷十一引《智度论》曰：“菩萨常应二时，头陀常用锡杖、经传、佛像。”[⑤] 吉藏《法华玄论》引《摩耶经》云：“七百年中有一比丘名曰龙树，灭邪见

① 《史记》，页 3290，中华书局 1959 年校点本。

② 饶宗颐：《梵学集》，页 275，上海古籍出版社，1993。

③ 《佛藏要籍选刊》第 3 册，页 682，上海古籍出版社，1994。

④ 同上，页 955。

⑤ 《文选》，李善注，页 499，上海古籍出版社，1986。

幢，燃正法炬”，并加案语谓：“以经传而推之，理非谬说。”[①] 以经传统称释教之经典，至清依然。如工布查布译解的《造像量度经引》说：“然迄今历代竟未译出其经传。”[②] 由此看来，《正诬论》中的经传兼指儒释两家的经典是不容置疑的。一般说来，两家都把经传当作文体典范。释家十二部分类中，第一种且最重要的是修多罗，即前文所说的契经。而儒家也常把经传看作其他文体的总源，梁代刘勰《文心雕龙·宗经》就总结了这种文学思想。[③]《正诬论》作者把变文与经传相提并论，无非是强调变文这种新兴文体与儒释两家的正式经典——经传一样，都是在宣扬圣人之道（佛家谓圣人是指释迦牟尼），在《正诬论》作者看来和儒家的周、孔同等重要，同样起“百王之明制，经国之令典”的作用。

二是揭示了“变文”的内容。法传华夏之初，佛教通俗化、大众化的形式常是“止宣唱佛名，依文致礼”[④]，仪式极简单乏味，后来为了更有效地吸引信徒，在宣扬传布佛陀三世缘起、因果报应诸教义时，释家便常援引在中国本土流传已久的故事，尤其是儒家经传故事作为例证。其结果是产生了一种迥异于儒、释两教正式经典的文体——变文。《正诬论》中即提供了一个“变文”实例：释教在宣扬“恶止其身”、“四重罪不滥”的教义时，便举“会

① 《大正藏》卷三二，页 384（案，《大正藏》是《大正新修大藏经》的简称，下同）。

② 《大正藏》卷二一，页 939。

③ 参见詹锳《文心雕龙义证》，页 55，上海古籍出版社，1989。

④ 慧皎：《高僧传》，页 521。

宋之盟"的故事为证。[1] 该故事见于中国古代流布极广的儒家典籍《春秋左传》,它是讲公元前579年宋国华元奔走楚、晋,使这两个当时的大国盟于宋西门之外,弭兵成功。但未过几年(前576)楚即背盟,在大臣子反的策划下攻打郑国,并由此引发了鄢陵之战(前575),楚师败绩,子反也被迫自裁,晋霸业复兴,威震一时。可晋好景也不长,晋厉公骄奢淫逸,在滥杀大臣郤氏后不久就被栾书派人谋杀(前573)。子反因背信弃义而自杀,晋厉公因骄奢纵欲而亡身均属自作自受。两人的作为都是"恶止其身"、"四重罪不滥"之佛理的极好注脚。特别要说明的是,"四重罪"说乃为释家特有的,《大般涅槃经》云"犯四重罪,谤方等经,作五逆罪及一阐提,悉有佛性"[2],所谓"四重罪"(catvaraḥ parajayika - sthaniya),是指淫、盗、杀人、妄语等足使人丧失比丘资格的罪行。"自作自受"更是释家独有的说教,东晋郗超《奉法要》引《泥洹经》云:"父作不善,子不代受。子作不善,父亦不受。善自获福,恶自受殃,"[3] 便是恶止其身之意。由此看来,在作者所揭櫫的这个"变文"里,主题是宣扬佛理,劝人为善,材料却从

---

① 据《春秋左传》,晋楚举行弭兵之会而盟于宋有两次:第一次在鲁成公十二年(前579),由华元奔走而成;第二次在鲁襄公二十七年(前546)由向戌倡导而成。在后一次盟会上还是楚国不讲信用,结盟时竟让兵士在衣服里暗穿兵甲,而晋国仍宽宏大量,歃血为盟时让楚国为先作盟主。《春秋》记此事先晋后楚,是因为晋讲信义。《正诬论》作者说"抑楚先晋"当指第二次会宋之盟,但用它来作"恶止其身"的例证不妥,大概是作者把两次会宋之盟混为一谈。这也从一个侧面反映了作为口头讲唱的变文在引用史实时的随意性。而真正能说明"恶止其身"之佛理的应是第一次会盟时子反及晋厉公的所作所为。

② 《大正藏》卷一二,页493。

③ 《弘明集·广弘明集》,页88,上海古籍出版社,1991。

外典中撷取。因此相对于佛经本文而言已发生了极大的变易。而且，佛教变文产生之初，就与儒家经传有关联，深深打上了本土文化的烙印。

变文的含义何在？我们认为，所谓变文，质言之，就是对经传的通俗化。这点从“经”与“变”之间的关系便可觉知。“经”在儒释两家中都有“常”、“不变”之意。《书经·大禹谟》曰：“与其杀不辜，宁失不经”，传曰：“经，常。”[①] 释家如僧肇亦云：“经，常也。”[②] 菩提流支译《金刚仙论》则说：“经者，旧人相传训之曰常，依西国正本，云修多罗。”[③] 吉藏《胜鬘宝窟》卷上谓：“亦是翻译之家以见此方先传国礼训世教门名为五经，是以佛法训世教门亦称为经，故言《涅槃经》等，既随俗代名，还依随俗释义，俗言经者常也。虽先贤后圣而教范，古今恒然，故名为常。佛法亦尔。虽三世诸佛随感去留，教范古今不可改易。”[④] 而“变”正是“经”的反义词，为“变化、改变”之意。对“经”进行变易，即通俗化，是为“变文”。

吉藏《中观论疏》说：“自摄岭兴皇随经傍论，破病显道，释此八不，变文易体，方言甚多。”摄岭兴皇，即梁陈之际三论宗的法朗大师(507—581)，他在阐释《中观论》的八不核心思想——不生亦不灭，不常亦不断，不一亦不异，不来亦不出时，可以在不同的场合，采用不同的语言，即随机应变把经典通俗化，便于听众理解和接受。《中观论疏》接着说：“就初牒述师(案，师指法朗大

---

① 《文渊阁四库全书》第54册，页83。

② 《佛藏要籍选刊》第2册，页296。

③ 《大正藏》卷二五，页799。

④ 《大正藏》卷三七，页4。

师)三种方言。第一云:所以牒八不在初者,为欲洗净一切有所得心。……师又一时方言云:所以就八不明三种中道者凡有三义:一者为显如来从得道夜至涅槃夜常说中道;二者此论既称《中论》,故就八不明于中道;三者为学佛教人作三中不成,故堕在偏病……师又一时方言云:世谛即假生假灭,假生不生,假灭不灭,不生不灭为世谛中道。非不生非不灭为真谛中道。二谛合明中道者非生灭非不生灭,则是合明中道也。"① 吉藏于此记录了法朗大师在三种不同的场合对"中道"、"八不"的不同释义。今人印顺法师亦云:"三论宗以为佛说一切法门,是适应不同的根机,所以不能固执一边,因此自己说法或解说经论,也就没有固定的形式。"② 所谓"变文易体,方言甚多"即此意。据此,姜伯勤先生指出:"变文是因通俗的说法需要在文体上对正式经文文体的变易。"③

其实这种用通俗化的语言来阐送佛经的做法在汉译佛典中亦有所记载,兹引数例如下。

《毗尼母经》卷四曰:

> 佛告比丘:吾佛法中不与美言为是,但使义理不失,是吾意也。随诸众生应与何音而得受悟,应为说之,是故名为随国应作。④

---

① 《大正藏》卷四二,页10—11。

② 姜伯勤:《敦煌艺术宗教与礼乐文明》,页389,中国社会科学出版社1996。

③ 同上,页397。

④ 《大正藏》卷二四,页822。

《四分律》卷五十二曰：

佛言："听随国俗言音所解，诵习佛经。"①

《成实论》卷一云：

问曰："如向所疑，当云何断？"答曰："佛随俗语。"②

在印度，语言有雅语（Sanskrit）与俗语（prakrit）之分。佛陀在传扬教义时坚决主张运用俗语方言，其目的自然在于使经典通俗化、大众化，便于广大信徒学习和理解。巴利文三藏中有云"Anujanami bhikkhave sakaya niruttiya buddhavacanam pariyapunitum"，季羡林先生译之为："我允许你们，比丘呀，用（你们）自己的语言来学习佛所说的话。"③ 法朗大师谓"变文易体，方言甚多"与此并无二致。因此，佛教"变文"就是对佛教经文的通俗化。换言之，变文的原初意义就是指讲经文。

释家讲经，汤用彤先生认为是始于桓帝世之安清、安玄，④但内典之记载则不同。赞宁《大宋僧史略》谓："（朱）士行于洛中讲小品，往往不通，远出流沙求大品，归出为晋音是也。士行曹魏时讲《道行经》，即僧讲之始也。"⑤《释氏要览》亦说："讲经，

① 《大正藏》卷二二，页55。
② 《大正藏》卷三二，页242。
③ 季羡林：《原始佛教的语言问题》，页15，中国社会科学出版社，1985。
④ 汤用彤：《汉魏两晋南北朝佛教史》，页77，北京大学出版社，1997。
⑤ 《大正藏》卷五四，页239。

即曹魏时朱士行讲《道行般苦》为始也。"[1] 吉藏《法华玄论》引《名僧传》说:"讲经之始,起竺法护。"[2]《法华游意》又说:"第十明讲经之由,经既有二本,初讲亦有二人,汉地以竺法护为始,护公以永熙元年(290)八月二十八日,比丘康那律师于洛阳写《正法华经》竟,与护公口校古训译出深义。九月本斋十四日于东牛寺设檀会讲此经,竟日昼夜,莫不欢喜。次新翻《法华》竟,道融法师于长安讲之。"[3] 由斯观之,汉地出家人魏晋已能自行讲经。讲经既须设会,听众自然不在少数,可见此种活动在当时已受到人们的喜爱。因此,作于东晋的《正诬论》把讲经文(即对经文的通俗变易)称为变文也就不足为怪了。

其实,把讲经文称作变文至唐依然。《大唐大慈恩寺三藏法师传》卷九说:"(显庆元年十二月十五日)法师又重庆佛光王满月,并进法服等。奏曰:辄敢进金字《般若心经》一卷并函,《报恩经变》一部。"[4] 潘重规先生认为"玄奘献给唐高宗的《般若心经》一卷,是《心经》原本,而《报恩经》独称为'报恩经变'一部,当然不是《报恩经》原本,而应该是《报恩经》的俗讲经文。可见讲经文是可以称为变文的。"[5] 在唐,变文常简称为变,因此,

---

① 《佛藏要籍选刊》第2册,页307。

② 《大正藏》卷三四,页363。

③ 同上,页650。

④ 《大正藏》卷五二,页825。

⑤ 潘重规:《敦煌变文集新书·附录》,页1303,台湾文津出版社,1994。另据《华严经传记》卷三"唐京师大慈恩寺释灵辨"条载灵辨(586—663)"每遇讲父母恩重之文,未尝不哽塞良久,或因之废讲"(《大正藏》卷五一,页163)。这里的父母恩重之文,即为讲《父母恩重经》的变文。灵辨的年代与玄奘相当,故玄奘献《报恩经变文》之事亦合情合理。

《报恩经变》就是《报恩经变文》。有趣的是北5408号的两件抄卷:一件原题《思益梵天经变》,其内容是摘抄鸠摩罗什译《思益梵天所问经》;另一件原题《天请问经变》,其内容与玄奘译《天请问经》完全一致(除少数错别字外)。为什么两件称"变"的卷子抄录的却是整段的经文?合理的解释是:这些经文是法师讲经的一份备用提要,怕的是临场会有所遗漏(至于讲经的具体过程及人员分工详见本章第二节)。所以,即便是经文抄件,因其用于讲经文,法师也称之为变文了。王重民先生指出:"最早的变文是讲经文"。[①] 虽然他仅是针对唐代变文而言的,但若考虑到我们已经发现唐前就有"变文"一语,而且汉晋间讲经活动相当盛行,那就不难理解最早的变文就是指讲经文了。

三、道教之"变文"

道教亦有"变文"说。敦煌遗书P.2256号《灵宝经》云:

> 宋法师于陆先生所述后,名为灵宝,经属条例,区品十二:第一本文,第二神符,第三玉诀,第四灵图,第五谱录,第六解律,第七威仪,第八方法,第九众术,第十记传,第十一赞颂,第十二表奏也。
>
> 本文一条有二义,一者叙变文,二者论应用。变文有六:一者阴阳之分,有三元八会之炁以成飞天之书……二者演八会为龙凤之文,谓之地书……此下皆玄圣所述,以写天文。三者为轩辕之时,苍颉傍龙凤之势,采鸟迹之文,为古文,即为古体也。四者周时史籀变古文为大篆。五者秦时程邈变大篆为小篆。六者秦后肝阳变小篆为隶书,此为六

① 周绍良、白化文编:《敦煌变文论文录》(上册),页290页。

也。第二中又省堂篆一明光之章，为顺形梵书，条例交流为六十四种，播于三十六天十方众域也。

此抄卷在 P. 2861 号称为《通门论》，经日本学者大渊忍尔推证这两件文书确为南朝道士宋文明所著《通门论》，又称《灵宝经义疏》或《灵宝义疏》。① 陆先生即刘宋道士陆修静(406—477)。宋文明是梁时人，有人认为他以道藏纲目规范十二部的创立者而著称。② 其实从 P.2256 号道经遗书看，陆修静已有十二部经教的分类，即第一经之本源，第二神符，第三玉诀，第四灵图，第五谱录，第六戒律，第七威仪，第八方诀，第九众术，第十记传，第十一玄章，第十二表奏。宋法师(宋文明)仅是准此作了“灵宝经属”的新分类，其中将第一经之本源改为“本文”，第六戒律改为“解律”，第八方诀改为“方法”，第十一玄章改为“赞颂”而已，但不管如何变化，道教《灵宝经》十二部之分类，显然受到了佛教十二部说的影响。佛教经论中，早在吴支谦译《佛说七知经》中就说：“诸比丘何谓知法？谓能解十二部经。一曰文，二曰歌，三曰说，四曰颂，五曰譬喻，六曰本起纪，七曰事解，八曰生传，九曰广传，十曰自然，十一曰行，十二曰章句。”③ 此为意译。僧伽提婆于建元年间(365—385)译出的《增一阿含经》则说：“所谓契经、祇夜、偈、因缘、譬喻、本末、广演、方等、未曾有、广普、

---

① Ofuchi Ninji, On Ku Ling - pao - ching, Acta Asiatica, Tokoy, 27, 1974.

② 《道教》第二卷，福井康顺等监修，朱越利等译，页 27，上海古籍出版社，1992。

③ 《大正藏》卷一，页 810。

授诀、生经"[1] 是为音意混译。鸠摩罗什《成实论》卷第一音译为:"佛法分别有十二种:一修多罗,二祇夜,三和伽罗那,四伽陀,五优陀那,六尼陀那,七阿波陀那,八伊帝曰多伽,九阇陀伽,十鞞佛略,十一阿浮多达磨,十二优婆提舍。"[2] 由此可见,十二部分类法是佛典中流行的说法。玄嶷《甄正论》云:"至于灵宝伪经,亦具论劫事,并是(陆)修静等盗写佛经,以益其数,此亦可知。"[3] 在释家看来,《灵宝经》是道教盗写佛经的成果,此话虽有些过分,但也反映了《灵宝经》之成立确实受到内典影响的史实。

宋文明所谓道教之变文,姜伯勤先生认为它是一个"经文字体"概念,"与一种原始文本演变为变异了的文本有关"[4],但文字与语言并非截然可分,它应该是指在不同的历史时期,甚至神话传说时期用不同的文字所记录的道教经典。它们包括飞天之书、地书、古文、大篆、小篆、隶书,这些经典是随历史的发展而变化的,是适应了不同历史阶段人们的需要。宋氏说道教变文囊括六十四种梵书,殊为可笑,却是释道争胜的产物,同时也说明了经之"本文"的衍变过程。《云笈七签》卷六有云:"十二部内,唯本文有通相别相,以十二部皆是文字为得理之本,通名为本文。本文犹是经之异名。"[5] 既然经乃指本文,那么,与之相对

① 《佛藏要籍选刊》第4册,页1094。

② 《大正藏》卷三二,页244。

③ 《大正藏》卷五二,页567。

④ 姜伯勤:《敦煌本宋文明〈通门论〉所见"变文"词义考释》,文载《周绍良先生欣开九秩庆寿文集》,页384—387,中华书局,1997。

⑤ 《道藏》第22册,页38,文物出版社、上海书店、天津古籍出版社,1988。

的道教变文是指随机而变的通俗化的道教经文。它与前述释家变文有相通之处,甚至还受到它的影响而提出变文之说,正如道经十二部分类受佛经的影响一样。另外,需要特别指出的是,在敦煌遗书中有《老君十六变词》十八首,有的学者认为它是南北朝时期的道教变文讲唱词,[①] 此论洵是。

四、余论:变文生成之年代

通过对儒道释变文的考辨,我们不但弄清了变文的含义是指对经典文本的通俗化变易,而且还纠正了以前仅是释家才有变文之偏见。更重要的是关于释家变文生成的年代也有了一个明确的结论。以前郑振铎先生首先指出变文的年代"当不出于盛唐(玄宗)以前",[②] 他的根据是敦煌最晚的变文和最晚的其他写本相差不过七八十年,而最早的变文写本和最早的其他写本(407),其年代竟相差三百多年,故他认为变文在这三百多年间实是未曾成形。按郑先生的意思,变文是在盛唐以后突然出现的。于此,他忽略了一个事实,变文是一种讲唱文学,它的写本年代不等于它的生成及创作年代,它在盛唐后有大量抄本出现,只能说明它在此时已达到了最成熟发达的阶段。况且,任何事物都有它发生发展的全过程,唐代变文的出现,并非空穴来风,当是渊源有自。早在20世纪50年代,任半塘先生就怀疑变文"初唐甚至唐以前,早已有之"。[③] 20世纪60年代初程毅中先生亦说"变相或变的名称,既然在六朝时就已运用了,很可能变

---

① 詹石窗:《道教文学史》,页119,上海人民出版社,1992。

② 郑振铎:《中国俗文学史》,页217,东方出版社,1996。

③ 任半塘:《唐戏弄》,页1101,上海古籍出版社,1984。

文就是在这个时代流行的。"[1] 最近,姜伯勤先生从隋代三论宗大师吉藏的《中观论疏》卷一《因缘品》里找出"变文易体"一语,这是变文研究在文献资料上的重大发现,它证明了变文讲唱之滥觞要早于唐代。他还根据"变文易体"说源兴于皇法朗,从而推断变文概念至迟在南朝的梁陈之世就已产生。陈允吉先生检出唐代《目连变》主人公目连小名"罗卜"是源于梁武帝天监十七年(518)敕扶国沙门僧伽婆罗所译《文殊师利问经》,[2] 这就证明该变文确实形成于唐以前。《出三藏记集》卷十二又有如下记载:"《盂兰盆缘记》,出《目连问经》。"[3] 缘记即故事。盂兰盆会风靡于梁代朝野,在盆会上讲唱目连的相关变文亦在所难免。现在我们又找到了东晋佛教变文的记载,因此说变文生成于六朝是没有什么疑问了。

第二节　讲经之展开

在明确了唐前变文就是指讲经文之后,我们着重要讨论的是讲经文是怎样展开的,它有哪些程式?

一、三教讲经之缘起

在佛教未传入中国之前的西汉,儒家便已有讲经的记载。《史记》说董仲舒"以治《春秋》,孝景时为博士。下帷讲诵,弟子

---

① 周绍良、白化文编:《敦煌变文论文录》(上册),页380。

② 陈允吉:《〈目连变〉故事基型的素材结构与生成时代之推考》,《唐研究》第二卷,页225,北京大学出版社,1996。

③ 僧祐:《出三藏记集》,页479。

传以久次相受业。”[①] 汉武帝把儒学定于一尊后，讲经则蔚然成风，至后汉还形成一定的程式。

《后汉书·桓荣传》云：“车驾幸大学，会诸博士论难于前，荣被服儒衣，温恭而蕴籍，辩明经义。”[②]《丁鸿传》则说：“鸿年十三，从桓荣受欧阳《尚书》，三年而明章句，善论难，为都讲。”[③]《杨震传》又载：“（震）少好学，受欧阳《尚书》于太常桓郁，明经博览，无不穷究。诸儒为之语曰：‘关西孔子杨伯起。’常客居于湖，不答州郡礼命数十年，众人谓之晚暮，而震志愈笃。后有冠雀衔三鳣鱼，飞集讲堂前，都讲取鱼进曰：‘蛇鳣者，卿大夫之服象也。’”[④]《侯霸传》云：“成帝时，任霸为太子舍人。霸矜严有威容，家累千金，不事产业，笃志好学，师事九江太守房元，治《谷梁春秋》，为元都讲。”[⑤] 从这些记载可知汉代儒家讲经有这样几个特点：(1)讲经场合不论，可以是官方的太学，也可在私人的讲堂。(2)讲经时必有论难之形式，即听讲人可随时发问与主讲人论辩，从而达到明了经义的目的。(3)讲经时除主讲人外，还有协助者，谓之都讲，这一角色常由学生担当，如《丁鸿传》、《侯霸传》所载。都讲可以提问发难参与论辩，目的是启发听讲者。(4)每位主讲人（经师）都有其擅长的经典，注重师承，严守家法。

魏晋以后，儒家讲经，程式渐繁，人员趋多。《魏书·祖莹传》说：“时中书博士张天龙讲《尚书》，选（莹）为都讲。生徒悉集，莹

---

① 《史记》，页 3127。

② 《后汉书》，页 1250，中华书局 1965 年校点本。

③ 同上，页 1263。

④ 同上，页 1759—1760。

⑤ 同上，页 901。

夜读书劳倦，不觉天晓。催讲既切，遂误持同房生赵郡李孝怡《曲礼》卷上座。博士严毅，不敢还取，乃置《礼》于前，诵《尚书》三篇，不遗一字。"[①] 由是观之，讲经之前，还有都讲诵经一法，此与释家相同(详见后文)。《隋书》载天子御讲，仪式则极其隆重："后齐将讲于天子，先定经于孔父庙，置执经一人，侍讲二人，执读一人，摘句二人，录义六人，奉经二人。讲之日，皇帝服通天冠、玄纱袍，乘象辂，至学，坐庙堂上。讲讫，还更殿，改服绛纱袍，乘象辂还宫。讲毕，以一太牢释奠孔父，配以颜回，列轩悬乐，六佾舞。"[②] 此处讲经，不唯人数众多，且设乐舞以祭奠，这大概是官方讲经中最庄重的场合了。

佛教讲经之起始，自有其据。康僧会《安般守意经序》云："世尊初欲说斯经时，大千震动，人天易色，三日安般，无能质者。于是世尊化为两身，一曰何等，一曰尊主，演于斯义出矣。大士上人六双十二辈，靡不执行。"[③] 世尊化作两身，其一就《安般经》而发问曰"何等?"另一尊身答之"尊主，如何如何"而敷演经义。前者类似于汉儒讲经之都讲，后者则相当于经师。佛教结集时，本系一人发问，一个演唱佛语，如此往复以至终了而集为一经，支谦译《大明度经》即为此类问答体之经文。其文有云："善业为法都讲最不可及。所以者何? 在所问如应答，法意不摇，其言皆妙，答曰是法意也。诸佛弟子所问应答。"译者并注云"善业于此清净中为都讲，秋露子于无比法中为都讲。"[④] 此处

① 《魏书》，页1799，中华书局1974年校点本。

② 《隋书》，页180，中华书局1973年校点本。

③ 僧祐：《出三藏记集》，页244。

④ 《大正藏》卷八，页481。

“都讲”之名显然借自汉儒讲经。同经又云“当复于何处更索经师”，[1] “经师”之名称亦见于汉儒讲经。《汉书·平帝纪》元始三年载：“立官稷及学官。郡国曰学，县道邑侯国曰校。校学置经师一人”。[2] 由此看来，释家讲经虽自有根据，但它的人员称名实与儒家讲经相同，这里释家是否受了儒家的影响，史无明载，未能定论。

早期道教并无讲经之说，仅是诵习经文而已，如五斗米道有“以老子五千文使都习”[3] 的规定。道教讲经之确立，当是刘宋时陆修静所为。《洞玄灵宝斋说光烛戒罚灯祝愿仪》载有“法师、都讲”之职。[4] “都讲”之名源于儒家，而“法师”一语实借自内典。西晋竺法护译《正法华经》里就有《叹法师品》[5] 历述法师的种种功德。再则陆氏所言之“侍灯、侍香”、“烧香上讲之法”乃仿自东晋道安的讲经仪式（关于后者详后文）。因此，道教讲经仪式的确立，主要受到释家的影响。

二、释家讲经之要求

佛教东传后，因其概念繁多，义理复杂，思维方式与中土又大异其趣，所以需要对经典进行通俗化变易方可使信众理解。在讲说时有多方面的要求，如在仪式上，《正法华经》就说：“菩萨先处二法乃应讲经：一曰威仪，二曰礼节。”[6] 于此，《三千威仪》

---

① 《大正藏》卷八，页483。

② 《汉书》，页355。

③ 《三国志》，页264，中华书局1959年校点本。

④ 《道藏要籍选刊》第8册，页507，上海古籍出版社，1989。

⑤ 《大正藏》卷九，页119—121。

⑥ 同上，页10。

有极详细的规定：

> 上高座读经有五事：一当先礼佛；二当礼经法上座；三当先一足蹑阿僧提上正住座；四当还向上座；五先手按座巧却座。已座有五事：一当正法衣安座；二揵椎声绝当先赞偈呗；三当随因缘读；四若有不可意人不得于座上瞋恚；五若有持物施者当排下著前。又问经有五事：一当如下床问；二不得共座问；三有解不得直当问；四不得持意念外因缘；五说解头面著地作礼反向出户。①

细绎该段经文，读经五事也罢，已座五事也罢，问经五事也罢，所规定的都是针对经师或都讲而言的。在法师开讲之前，经师须转读经文。《高僧传·经师篇》载严公发讲，法等作三契经竟。严徐动麈尾曰："如此读经，亦不减发讲。"② 由此可知讲经之前必须诵经。至于问经五事，则是都讲应注意的事项。

讲经时对法师亦有要求。鸠摩罗什译《十住毗婆沙论》云：

> 说法者处师子座复有四法。何等为四？一者欲升高座，先应恭敬礼拜大众然后升座。二者众有女人应观不净。三者威仪瞻有大人相，敷演法音颜色和悦，人皆信受。不说外道经书心无怯畏。四者于恶言问难当行忍辱。处师子座有复四法。何等为四？一者于诸众生生饶益想。二者于诸众生不生我想。三者于诸文字不生法想。四者愿诸众生从

① 《佛藏要籍选刊》第1册，页192。

② 慧皎：《高僧传》，页499，。

我闻法者于阿耨多罗三藐三菩提而不退转。[①]

这段经文对于法师处师子座提出了多种要求，有的是属于威仪和礼节方面的，如恭敬礼拜大众之类。更多的是要求法师能精通典籍，平等对待听众，最好做到“广博多学能持一切言辞章句”，“不增不损如所说行”。当然，此处所说的都是天竺方面的要求，至若汉土讲经时，僧家对它进行了扬弃，“不说外道经书”一点就被搁置一边而不予以采纳，他们反而杂引书史，内典外典相续训导。深究其源，当与佛教格义说有关。

格义由东晋僧人竺法雅、康法朗共创。《高僧传》云：“法雅，河间人，凝正有器度，少善外学，长通佛义，衣冠士子，咸附咨禀，时依门徒，并世典有功，未善佛理。雅乃与康法朗等，以经中事数，拟配外书，为生解之例，谓之格义。”[②] 自此之后，格义之说风行一时，极受推崇。所谓事数，《世说新语·文学篇》注云：“谓若五阴、十二入、四谛、十二因缘、五根、五力、七觉之属”[③]，可知它是指佛典中的名相与概念。这些新的名词对于初次接触的信徒而言无疑是另类文化，是完全陌生的东西，要准确理解诚非易事，必须把它们通俗化。因此将它们与本土固有的思想概念相比拟便成了一种方便，如《正诬论》中就把“泥洹”比附成时人熟习的“无为”。当时的高僧大德，常常内外兼通，讲经说论之时，往往引征外书，如：

---

① 《大正藏》卷二六，页53。

② 慧皎：《高僧传》，页152。

③ 余嘉锡：《世说新语笺疏》，页240，上海古籍出版社，1993。

> 释道立，不知何许人也。少出家，事安公为师，善《放光经》。又以《庄》《老》三玄，微应佛理，颇亦属意焉。[①]
>
> 慧远年二十四，便就讲说。尝有客听讲，实难相义。征复移时，弥增疑昧。远乃引《庄子》义为连类。于是惑者晓然，是后安公特听慧远不废俗书。[②]

由此可知，用本土思想的固有概念对应佛教义理，可使惑者晓然，收到事半功倍的效果。然鸠摩罗什至华后，其译经晓畅明白，义理顿明，格义之法渐衰。但是否从此它就销声匿迹了呢？征诸史籍，答案是否定的。《续高僧传》谓“徐同卿撰《通命论》两卷，卿以文学之富，镜达玄儒等教，亦明三世因果。但文言隐密，先贤之所未辩，故引经史正文，会通运命归于因果，意在显发儒宗，助佛宣教。”[③] 徐氏之举，便是格义佛教。敦煌 S.6147 号残卷，姜伯勤先生考释后发现它“以《大智度》论之‘种智’说，与老子的‘无为无不为’说相通融，又以《庄子》之‘至人’说，与《涅槃经》之‘法镜’说相通融”[④]。可见格义的影响，晋宋以后余波未消。

总之释家讲经之要求是多方面的，讲经时既要遵守具体的宗教仪轨，又要求讲经人有内外兼通的文化素养。

---

① 慧皎：《高僧传》，页 203。

② 同上，页 212。

③ 《佛藏要籍选刊》第 12 册，页 462。

④ 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，页 287，中国社会科学出版社，1996。

三、讲经之人员组成

中土讲经程式的确立，一般都认为始于东晋的道安法师。《高僧传》云："安既德为物宗，学兼三藏，所制《僧尼轨范》、《佛法宪章》，条为三例：一曰行香定座上讲经上讲之法，二曰常日六时行道饮食唱时法，三曰布萨差使悔过等法。天下寺舍，遂则而从之。"① 其中第一条说的便是讲经之程式②，至于如何行香定座上讲，则语焉不详。但查诸史籍，亦可找到蛛丝马迹。《释氏要览》"行香"条云：

> 行香。《南山钞》云：此仪自道安法师布置。《增一经》云："有施主设供者，手执香炉白言时至，佛言香为佛使，故须然也。"《受香偈》云：戒定慧解知见香，遍十方界常芬馥，愿此香烟亦如是。③

据此看来，行香之说并非向壁虚构，而是有佛典依据的。而且行香之时，必须唱《受香偈》一类的呗赞。

《续高僧传》又云："昔弥天释道安，每讲于定座后，常使都讲

---

① 慧皎：《高僧传》，页182。

② 关于"行香定座上讲经上讲"，宇井伯寿断句为"行香，定座上讲，经上讲"，并认为"座上讲是指礼台之上讲经，经上讲是指对经文的次第解读"。(《释道安研究》，页24—25，岩波书店，1956)横超慧日则断为"行香，定座，上讲经，上讲"。并指出行香是施主斋时之际，首先向僧敬香定座即斋是为圣僧设座，上经上讲则为接受施主的斋食之后为其诵经讲说。据此，"行香定座上讲经上讲"即为僧侣在应供之时的诵经讲说之法。(《中国佛教的研究》，页184，法藏馆，1958)

③ 《佛藏要籍选刊》第2册，页287—288。

等为含灵转经三契,此事久废。既是前修胜业,欲屈大众各诵《观世音诵》一遍,于是合座欣然,远近相习。尔后道俗舍物乞讲前诵经,由此始也。"① 据此,讲前诵经,亦是道安所立之仪轨,此盖为上讲经之释也,即让都讲转经三契于正式开讲之前。

佛家讲经的主要人员有二,即法师与都讲。《世说新语·文学篇》云:"支道林、许掾诸人共在会稽王斋头。支为法师,许为都讲。支通一义,四坐莫不厌心,许送一难,众人莫不抃舞"。② 据刘孝标注引《高逸沙门传》曰"道林时讲《维摩诘经》"可知,支道林当时作为法师,讲的是《维摩诘经》。他与许掾,一问一答,配合默契,宣扬教理,效果极佳。另据《法华文句》:"法者轨则也。师者训匠也……师于妙法自行成就,能于妙法训匠于他,故举法目师。"③ 可见法师之用,在于能于妙法训匠于他,即讲经释论。由于法师地位甚高,亦谓之法主、法匠。④ 而都讲是"法师对扬之人",⑤ 协助法师进行讲经释论。讲经之时,法师、都讲缺一不可,《妙法莲花经讲经文》云"若要听得真经,须藉法师都讲"即为此意。其间论难问答,皆在他们之间进行。P.2133号《金刚般若波罗蜜经讲经文》有云:

此文有四:问、答、征、释。各请敛心合掌着,能加字数唱将来。

---

① 《佛藏要籍选刊》第12册,页489。

② 余嘉锡:《世说新语笺疏》,页227,上海古籍出版社,1993。

③ 《大正藏》卷三四,页108。

④ 参见《高僧传》,页313,页330。

⑤ 《佛藏要籍选刊》第2册,页307。

经:“尔时惠命须菩提,白佛言:世尊,颇有众生于未来世,闻说是法,生信心不?(问也)佛言:‘须菩提,彼非众生。’(答也)何以故(征也)?‘须菩提,众生者,如来说非众生,是名众生。’”(释也)。

言“彼非众生”者,从真如上起差也,是人能行六度之行,得成圣位,即非众生也。言“非不众生”者,是人作众生行,即非不众生也。言“如来说非众生”者,即今现受其身也。

这是一段讲经的实录,法师催经之后,都讲即唱经文。在都讲唱经之时,法师又可随句解释,文中标注的“问也”、“答也”等提示词便是。都讲唱经之后,法师还要具体阐述经义,便于听众理解。

讲经活动,除法师、都讲参与之外,当还有其他的人员。谢灵运《山居赋》之自注文云:“众僧冬夏二时坐,谓之安居,辄九十日,众远近聚萃。法鼓、颂偈、华、香四种是斋讲之事,析说是斋讲之义。乘此之心,可济彼之生。南倡者都讲,北机者法师。”① 谢公谓斋时讲经有事、义之分,细推文意,“事”当指讲经活动中必需的礼仪程式,即前引《正法华经》所说的“威仪”、“礼节”,它所强调的是讲经的庄严与虔诚(讲者听者都一样)。而且通过这些威仪礼节可营造出一种宗教氛围,便于讲经活动的展开。“义”是经典义理的阐扬,它由法师、都讲配合而完成,是讲经中最重要的内容。至若法鼓等四事,又由何人完成呢?

《续高僧传》载宝意法师讲《华严经》时,谓“都讲、香火、维

① 《宋书》,页1769,中华书局1974年校点本。

那、梵呗咸亦须之"[①]。同书又说僧意法师讲说时有都讲、香火、呗匿。[②] 由斯观之,讲经之事是由维那、香火、梵呗(即呗匿)等人共同完成的。

香火即前文所讲行香之人,负责讲经前上香燃灯以敬佛。维那,梵语 Karmadana,音译羯磨陀那,是寺中管理总务的知事僧。东晋竺道壹因"既博通内外,又律行清严,故四远僧尼,咸依附咨禀,时人号曰九州都维那",[③] 据此,维那一职至少在东晋时就有了。讲经时,维那主要负责讲场秩序,监督法师、都讲、梵呗是否如法而说(唱)经。《四分律删繁补阙行事钞》即谓:"四分为檀越说法,听说契经及分别义,得不具说文句,不得二比丘同一高座说法,或共相诤,或说义互求长短,或共相逼切,或二人同声合呗及歌咏声说法等。"[④] 此处所说之事皆是维那监督的范围。梵呗,是讲经中歌呗、唱呗之人。《一切经音义》卷三七引《考声》云:"呗,僧尼法事声也,亦梵声也。"[⑤] 梵呗音韵屈曲升降,变化良多,其内容多为赞叹佛之功德。谢灵运所说的"法鼓"、"偈颂"之事当是由梵呗完成的。

最后需要提及的是,释家讲经制度对道教有所影响,敦煌遗书 S.6841 号《灵宝自然斋仪》载道教讲经时有"法师、都讲、监斋、侍香、侍灯"等人员。其中法师、都讲之设完全同于释家,监斋负责斋讲的秩序,亦类似于"维那"之设,"侍香、侍灯"二职则

① 《佛藏要籍选刊》第 12 册,页 455。

② 同上,页 673。

③ 慧皎:《高僧传》,页 207。

④ 《佛藏要籍选刊》第 10 册,页 734。

⑤ 《佛藏要籍选刊》第 3 册,页 242。

和"香火"相当。所不同的是道教之都讲在"行道时节，礼拜容心，先鸣法鼓，次引明众，风则轨仪，敬凭唱说"，其作用比释家的大，甚至包括梵呗的职能。

四、讲经之步骤

初期释家，每至讲说"唯叙大意，转读而已"，至晋道安才"条贯既叙，文理会通"，[①] 且"别置序、正、流通"[②]。于是此后讲经便按先开题、次释正文、最后散讲的顺序来进行。其中释正文又包括分述序、正、流通三个阶段，此种方法至唐依然，P.2133号《金刚般若波罗蜜经讲经文》云"序分政(正)宗今讲了，流通末后意如何？一段经文三段唱，且当弟一唱将罗"，其间所说便是此意。

讲经的第一步是开题，开题之事，晋已有之。[③] 凡讲经时，法师讲解、都讲唱经必须自经的题目开始。一般都讲唱毕经题，法师便逐字逐词地解释其含义。此即为开题。梁武帝中大通七年二月二十六日幸同泰寺，讲《摩诃般若波罗蜜经》，《广弘明集》记之云："都讲枳园寺法彪唱曰：《摩诃般若波罗蜜经》。制曰：曼倩云，谈何容易，在乎至理。"[④] 这里是释法彪为都讲而唱经题，梁武帝自任法师而解题。所谓"制曰"云云，便为他的开讲之词。P.3808号《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》又云：

> 适来都讲所唱经题，云《仁王护国般若波罗蜜多经序品

---

① 僧祐《出三藏记集》，页561。

② 《大正藏》卷五六，页226。

③ 慧皎：《高僧传》，页193。

④ 《弘明集·广弘明集》，页245。

> 弟一》者。仁者,五常之首;王者万国之尊;护者圣贤垂休;国者华夷通贯;般若即圆明智慧;波罗蜜多即超渡爱河;经者即显示真宗。此即略明题目。

于此,都讲唱完经题之后,法师即逐字对它进行解释,目的自然是让听众明白所讲经目的主旨。

阐释经题各家各派自有宗风,各不相同。如天台宗智者大师释经题目是阔明五义:"第一释经名,第二辨经体,第三明经宗,第四辨经用,第五判教焉。"① 可知该派开题是总括体用,意义不凡。

开题之后,例释正文。而释正文,各家亦不相同。圆珍有云:

> 夫振旦讲说不同,或有分文,或有不分者。只如《大论》释《大品》不分科段,天亲解《涅槃》即有科文,道安别置序、正、流通、刘虬但随文解释。此人情兰菊好乐不同。意在达玄,非存涉事,今且依分文者说。圣人说法必由渐,故明序分。序彰正显利益当时,正说分。末世众生同沾法利名流通分也。②

细读该文便可发现,释正文主要有两种方法:一是如《大论》之释《大品》不分科段;二是如天亲之解《涅槃》用科文。所谓科文就是将所说经文分成若干段落,如天亲作论,以七功德分序品,五示现分方便品之类。道安讲经,亦判科文,即前文所述的序分、

① 《大正藏》卷五六,页226。

② 同上。

正宗分、流通分。序分主要是介绍一经经文结集的时间、地点、参加结集的人物及结集经过。正宗分是一经的主体,它主要详述该经的法门义理。流通分是一经中的尾声,多属"咐嘱品",它交待奉持该经的意义和用途。道安释正文的这种体例,成为中土讲经科文的常例,其意义在于使讲经层次分明,便于广大信众理解接受。当然,也有例外,如南齐刘虬讲经是随文解说,盖因人而异是也,并非都得按道安的程式来讲经释论。

还要说明的是,讲解经之正文,因大多数经典内容庞杂,常常非一时之功就可讲毕。《广弘明集》卷十九载梁武帝御讲金字《般若波罗蜜三慧经》于华林园之重云殿:"凡讲二十三日,自开讲迄于解座。"① 可见讲经时日之长。另外,释正文时法师还各有所本,可参用所讲经文的不同注疏来讲说,如"慧日道场庄论二师《净名经》,全用智者义疏判释经文"。②

释正文之后,还有一个收尾工作,那就是散讲,也称解讲、解座。《广弘明集》中载有沈约的《齐皇太子解讲疏》、《齐竟陵王解讲疏》,可知这个步骤是必不可少的。散讲时,可唱散场诗,解座梵,或回向发愿。日人惠光记"讲《遗教经》"云"次回向……次后呗,讲毕师归本座",③ 这里记叙的便是散讲的全过程。

五、讲经之场合

释家讲经有时间和地点的限制,并非随时随地都可进行,即要考虑场合适当与否。另外听讲对象不同,讲经场合亦随之不

① 《弘明集·广弘明集》,页 243。

② 《佛藏要籍选刊》第 12 册,页 610。

③ 《大正藏》卷七四,页 34。

同。如僧尼冬夏安居时需要讲经,这种讲经谓之“冬讲”与“夏讲”①,它们是在僧团之内举行的。

还有一种讲经,主要是针对在家人而举行的,常谓之斋讲(斋讲有时也在僧尼安居时举行,语见前引谢灵运《山居赋》之自注,可见广义的斋讲亦包括冬讲与夏讲)。它首见东晋僧人支昙谛(347—411)之事:“性素好自然,静外之默,体自天心……于时时望英豪多延请斋讲。”② 在家之人为祈求福报,消除罪业或忏悔之类,需设斋会延请僧尼讲经。斋会种类,名目繁多不胜枚举,兹引数例以见其端。

1.观音斋。《比丘尼传》谓:“玄藻,本姓路,吴郡人苟安女也……于宅上设观音斋。”③ 斋会上,讲诵的经文主要是《法华经》卷八的《观世音菩萨普门品》。

2.散生斋。《魏书》云:“初,太兴遇患,请诸沙门行道,所有资财一时布施,乞求病愈,名曰‘散生斋’。”④ 此斋之用在于祈求现报,治病延年。至若会上讲何经文,史无明载,只好存疑阙如。

3.八关斋。《增一阿含经》载有“八关斋法”,⑤ 刘宋沮渠京声译有《佛说八关斋戒经》,其谓人持八戒(即不杀生、不偷盗、不邪淫、不妄语、不饮酒、不坐高广大床、不著华鬘璎珞、不习歌舞伎乐)即能获得无上果报,尤其是俗人受之报应极佳。此种斋

① 《佛藏要籍选刊》第12册,页509。

② 《佛藏要籍选刊》第3册,页1019。

③ 《大正藏》卷五〇,页938。

④ 《魏书》,页443。

⑤ 《佛藏要籍选刊》第4册,页991。

会，必有斋文，谓之“八关斋文”。敦煌遗书列 F.0109 号《八关斋戒文》题注云：“于《八关斋戒经》略出。”可知斋讲之文是据经而成的，斋会上讲的是《八关斋戒经》，一般在每月八、十四、十五、二十三、二十九、三十之夜进行。

4.盂兰盆斋。梁人宗懔《荆楚岁时记》载荆楚地区孟秋望日节俗说：“七月十五日，僧尼道俗营盆，供诸佛。按《盂兰盆经》有‘七叶功德，并幡花、歌鼓、果实送之’，盖由此也”。[1] 据此，该斋会讲诵的有《盂兰盆经》。

此外，还有各种各样的斋会，如方等陀罗尼斋、药师斋、娑罗斋等等不一而足。但不管哪种斋会，都得讲经。而讲经之文均据经而成。《出三藏记集》卷十二有云：“《八王日斋缘记》出《净度三昧经》。《岁三长斋缘记》出《正斋经》。《菩萨斋法缘记》出《菩萨受斋经》。”[2]

斋讲，从筹办者方面看，又有公私之分。《续高僧传》云：“洎朗来仪创会，公私斋讲又盛符焉。”[3] 顾名思义，若斋讲是由政府出资筹办的，自然属公开的斋讲，如中大通元年(529)梁武帝因京城大疫，于重云殿设救苦斋，御讲《涅槃经》即为此类斋讲。而敦煌遗书 S.3354 号《官斋行道文》所载亦属此类斋讲活动。若由私人出资举办的，则属私人斋讲，其用在于为个人祈福祛灾，如前述北魏太兴所设之散生斋。

总之，讲经之设不但要分场合，而且在不同的场合所讲经文迥然相异，这一方面说明讲经内容的丰富多彩能适应众多信徒

[1] 《文渊阁四库全书》第 589 册，页 24。

[2] 僧祐：《出三藏记集》，页 478。

[3] 《佛藏要籍选刊》第 12 册，页 503。

的不同需求,同时又表明讲经活动只有和具体的宗教仪式、宗教生活相结合才能迅速展开,起到宣教之作用。

第三节 变文与唱导

关于变文唱导关系之研究,前贤时哲已发表了许多不同的见解。有的学者认为“变文是僧徒——职业的唱导者宣唱的记录本”,[①] 即两者是同一之关系。有的则主张“变文大致源出佛教中的唱导”,[②] 即两者是源流之关系。有的则提出两者是体用之关系,[③] 众说纷纭,未能定论。之所以造成这种状况,其主要原因在于未能确定变文的生成年代,以前的研究者大多认为唐五代才有变文而唐以前是没有的,他们所谈的是唐五代变文与六朝唱导之间的关系。事实上,前文我们已经论证变文六朝即已有了,因而以前的论述多未触摸到问题的实质。再则,唱导本身亦有发展变化,六朝的唱导和隋唐五代的唱导绝非一成不变。因此,我们得首先弄清楚唱导本身的生成与衍变,才能把握六朝变文与六朝唱导之关系,唐代变文与六朝唱导及唐代唱导之关系。

一、唱导的生成

“唱导”一词早在汉译《大方便佛报恩经》中即已出现,经云:“尔时大众中有十千菩萨,一一菩萨,皆是大众唱导之师。”[④] 后

① 周绍良、白化文编:《敦煌变文论文录》(上册),页401。

② 同上,页327。

③ 参见《唐研究》第2卷,页227。

④ 《大正藏》卷三,页125。

秦译《妙法莲华经》卷五云:“是四菩萨,于其众中,最为上首唱导之师。”① 梁译《阿育王经》卷三云:“是时王子畏其父,故不敢言,便举二指示唱导比丘,表其修福倍多其父。”② 唐译《根本说一切有部尼陀那》则说:“唱导之时,众人云集,共相排逼,不暇近前。佛言其唱导者,应可乘车或升高舆。”③ 据此,唱导在天竺早已流行,那么它指的是什么呢? 义净《南海寄归内法传》载那烂陀寺每至晡西便差一能唱导师巡行礼赞:

> 净人童子持杂香华,引前而去。院院悉过,殿殿皆礼。每礼拜时,高声赞叹,三颂五颂,响皆遍彻。迄乎日暮,方始言周……且如礼佛之时,云叹佛相好者,即合直声长赞,或十颂五颂,即其法也。④

由此观之,西方之唱导是指赞唱导引,导师即赞佛之仪的主持人,起司仪的作用。它与本文所论的“宣唱法理,开导众心”的唱导虽不是一回事,但两者也有一定的联系。赞宁《大宋僧史略》云:

> 唱导者,始则西域上座凡赴请,咒愿曰“二足常安,四足亦安,一切时中皆吉祥”等,以悦可檀越之心也。舍利弗多

① 《大正藏》卷九,页40。

② 《大正藏》卷五〇,页140。

③ 《大正藏》卷二四,页422。

④ 义净原著,王邦维校注:《南海寄归内法传校注》,页177,中华书局,1995。

> 辩才，曾作上座，赞导颇佳，白衣大欢喜，此为表白之椎轮也。梁《高僧传·论》云："夫唱导所贵，其事四焉：一声也，二辩也，三才也，四博也。"①

于此，赞宁既区分了中土唱导与西方唱导之不同，同时也指明了这样一个事实：中土唱导的施行曾受过西方唱导的影响，因为中土的表白即源于西方的唱导（关于表白的含义及作用，详见后文）。事实上，宣唱法理的唱导中有时也用赞唱导引，这点在隋唐时期的唱导活动中尤为突出。兹先论中土宣唱法理的唱导。

梁慧皎《高僧传》有云：

> 唱导者，盖以宣唱法理，开导众心也。昔佛法初传，于时齐集，止宣唱佛名，依文致礼。至中宵疲极，乃别请宿德，升座说法，或杂序因缘，或旁引譬喻。其后庐山释慧远，道业贞华，风才秀发。每至斋集，辄自升高座，躬为导首，先明三世因果，却辩一斋大意。后代传授，遂成永则。②

这里讲了四个问题：(1)中土初期的唱导，其"宣唱佛名，依文致礼"的形式实源于天竺，因为两者之用皆在赞佛功德。(2)唱导是佛教大众化，即开导众心的手段之一，它早在慧远之前就已流行，其主要内容是请宿德升座说法，可以讲因缘譬喻之类的佛经故事，这类故事在佛经中因情节生动富有文学性而著称，故最吸引人。(3)慧远对唱导的改革，在于他使唱导程式化，确立了导

① 《大正藏》卷五四，页242。

② 慧皎：《高僧传》，页521。

首(首席唱导师)制度,给后世的唱导树立了法则。在唱导中"先明三世因果,却辩一斋大意"是说他在斋会之前,于讲席上先讲有关三世因果的佛经故事作为楔子,目的是说明斋会的意义和作用在于使信众明了因果报应的佛教教义。另外,慧远讲经时常引用中土俗书使惑者晓然。道安法师既然允许他在讲经中不废俗书,想来在唱导之时也不例外。事实上,后世的唱导师也正是这样做的。如刘宋之道照"少善尺牍,兼博经史。十八出家,止京师祇洹寺。披览群典,以宣唱为业"[①] 慧璩是"读览经论,涉猎书史。众技多闲,而尤善唱导,出语成章,动辞制作,临时采博,罄无不妙。"[②] 不论是"兼博经史"也好,"涉猎书史"也罢,讲的都是"不废俗书"之举。(4)唱导举行的场合是在大众斋集时,因此它面对的是广大的清信男女。如齐瓦官寺慧重是"每卒众斋会,常自为唱导"。[③] 另据有关记载,在授大乘菩萨戒时,亦行唱导。如刘宋时灵昧寺释昙宗为孝武帝唱导,即行"菩萨五法"。梁陈两朝,皇帝受戒成为菩萨弟子便成一种时尚,此时也常有唱导之举。综上所述,中土之唱导,较之西方唱导之礼赞,内容得到极大的丰富与发展。再则从慧远"躬为导首"看,参与唱导活动的当还有其他人员,他们到底是哪些人呢?

《高僧传·唱导总论》云:"至如八关初夕,旋绕行周,烟盖停氛,灯帷靖耀。四众专心,叉指缄默。尔时导师则擎炉慷慨,含吐抑扬,辩出不穷,言应无尽。"[④] 既然提到唱导之时有"烟"、

① 慧皎:《高僧传》,页510。
② 同上,页512。
③ 同上,页516。
④ 同上,页521。

“灯”之事，那么参加唱导活动的定有“香火”一类的宗教礼仪事务性人员。

慧皎又谓“唱导所贵，其事四焉，谓声辩才博”。其中第一项讲的是声的问题。“非声无以警众”揭示出“声”在唱导中起着至关重要的作用。“响韵钟鼓”则提到了具体的乐器，因此，这里的“声”无疑是指佛教音乐。那么唱导中所用的音乐为经师的转读还是呗赞，或者兼而用之？于此，慧皎是这样说的：

> （尔时导师）谈无常，则令人心形战栗；语地狱，则使怖泪交零。征昔因，则如见往业；核当果，则已示来报。谈怡乐，则情抱畅悦；叙哀戚，则洒泪含酸。于是阖众倾心，举堂恻怆。五体输席，碎首陈哀。各各弹指，人人唱佛。爰及中宵后夜，钟漏将罢。则言星河易转，胜集难留。又使人迫怀抱，载盈恋慕。当尔之时，导师之为用也。其间经师转读，事见前章。皆以赏悟适时，拔邪立信。①

其中提到“各各弹指，人人唱佛”，则知唱导之中必有呗赞音乐，这种音乐常常是由梵呗领唱的。又云“其间经师转读”，则可确定唱导活动必有经师的参与。若联系前文所说唱导中有“别请宿德，升座说法”之事，既然是讲经说法，便知必有经师的转读（关于讲经之前经师转读事本章第二节已论之，此不赘述），因此，唱导中的音乐包括了呗赞与转读。泽田瑞穗先生早在20世纪30年代便指出转读与呗赞是唱导文学生成的基

① 慧皎：《高僧传》，页521—522。

础,[①] 可知其识见之超拔了。

虽然唱导过程中,有香火、梵呗、经师的参与,但最重要的还是导师。唱导所贵四事中的后三项——“辩、才、博”均是针对导师而言的。所谓“辞吐后发,适会无差,辩之为用也。绮制雕华,文藻横逸,才之为用也。商榷经论,采撮书史,博之为用也”都是对唱导师在唱导过程中的具体要求。唱导还讲究随机应变的临场技巧,如“为出家五众,则须切语无常,苦陈忏悔。若为君王长者,则须兼引俗典,绮综成辞。若为悠悠凡庶,则须指事造形,直谈闻见。若为山民野处,则须近局言辞,陈斥罪目。凡此变态,与事而兴,可谓知时知众。”在不同的场合,面对不同的听众,唱导的内容也迥然不同。对出家五众(比丘、比丘尼、式叉摩那、沙弥、沙弥尼)要讲的是最根本的佛教义理——“诸行无常、诸法无我、涅槃寂静”等三法印。对君王长子,则要从俗典入手,即采用格义的方法来讲经释论。对普通百姓而言,则要直谈闻见,即用所见所闻的有说服力的事例来使他们相信佛教的无量功德。对山野百姓,因他们多以渔猎为生,与佛教慈悲之教义相捍格,所以应陈斥罪目。于此,《出三藏记集》所载《齐高武二皇帝敕六斋断杀记》、《齐武皇帝敕断钟山玄武湖渔猎记》、《齐文皇帝文宣王焚毁罟网记》[②] 便是这类止恶劝善的作品。

导师在唱导时,还可使用唱导的文本或底本。慧皎有云:“若夫综习未广,谙究不长,既无临时捷辩,必应遵用旧本,然才非已出,制自他成。”这种“旧本”来自何处? 征诸史籍,原是祖师

① 泽田瑞穗:《中国佛教唱导文学的生成》,《智山学报》新第 13 卷,页 103,1939。

② 僧祐:《出三藏记集》,页 489。

授习，代代相传。如刘宋道照弟子慧明唱导是“祖习师风”而“有名当世”。[1] 南齐瓦官寺法觉唱导是“敦慧重之业”，慧重即为其师。此种状况，至隋犹然，所谓“梵导赞叙，各重家风”[2] 是也。

最后需要指出的是，唱导在其发展过程中，除了东晋慧远进行过改革外，至杨隋之际，当有第二次改革。《续高僧传》谓释法韵“诵诸碑志及古导文百有余卷，并王僧孺等诸贤所撰”[3]。《广弘明集》卷十五载有梁简文帝《唱导佛德文》十首及王僧孺的《唱导佛德文》。据此可知，梁陈以前的唱导文至隋已被称作“古导文”。那么，对古导文进行改革的又是哪位高僧大德呢？于此，《续高僧传·彦琮传》有云：

> 大定元年(581)正月，沙门昙延等同举奏度，方蒙落发，时年二十有五。至其年二月三十日，高祖受禅改于开皇即位，讲筵四时相续，长安道俗咸拜其尘，因即通会佛理，邪正沾濡，沐道者万计。又与陆彦师、薛道衡、刘善经、孙万寿等一代文宗著《内典文会集》。又为沙门撰《唱导法》，皆改正旧体，繁简相半，即现传习祖而行之。[4]

释彦琮(557—610)，隋代最著名的学僧之一，他学识渊博，曾撰《众经目录》。开皇元年隋文帝刚即位便委以讲筵之任，讲经释论，名标当世。其所撰《唱导法》，至唐仍“祖而行之”，这说明他

① 慧皎：《高僧传》，页510。
② 《佛藏要籍选刊》第12册，页730。
③ 同上，页729。
④ 同上，页462。

对唱导的第二次改革取得了极大的成功，已成为隋唐两代的通则。其改革的特点是“繁简相半”，即简化了唱导程式。

二、南北朝“古导文”

既然在隋唐时就把南北朝的唱导文称作“古导文”，那么它的具体情况又如何呢？在《出三藏记集》卷十二《经呗导师集》中载有《竟陵文宣撰梵礼赞》、《竟陵文宣制唱萨愿赞》、《导师缘记》、《安法师法集旧制三科》等有关唱导文的篇目。① 该卷《齐太宰竟陵文宣王法集录·序》中又把导文愿疏归为一类，目录中则载有《礼佛文》二卷、《发愿疏》一卷。据此，可推测出南北朝导文，特别是南朝唱导文的大概面貌。

首先，“古导文”应该包括导师在唱导时所讲的各种事缘，如前文所述“谈无常”、“语地狱”、“征昔因”、“核当果”、“谈怡乐”、“叙哀戚”之类。它们是唱导中最精彩和最重要的组成部分，也是最能表现导师才能的内容。

其次，“古导文”还包括唱导活动中的忏悔文、发愿文及初夜文。

忏悔文是僧众或施主在法会上所唱诵的文字，其目的主要是自我揭露罪过以求得佛及菩萨的谅解。刘宋时释昙宗为孝武帝唱导，行菩萨五法礼竟，昙宗要求孝武忏悔。孝武则说：“朕有何罪，而为忏悔”。宗曰：“昔虞舜至圣，犹云予违尔弼。汤武亦云万姓有罪，在予一人。圣王引咎，盖以轨世。陛下德迈往代，齐圣虞殷，履道思冲，宁得独异。”② 由此可见，唱导之中，忏悔是必不可少的一个环节，即便高贵如帝王也无例外可言。《高僧

① 僧祐：《出三藏记集》，页486。

② 慧皎：《高僧传》，页513。

传·昙光传》又云:"(宋衡阳文王义季)每设斋会,无有导师。王谓光曰:'奖导群生,唯德之本,上人何得为辞,愿必自力。'光乃回心习唱,制造忏文,每执炉处众,辄道俗倾仰。"① 准此,忏文是出自导师之手。但至后世,亦可由清信弟子造之,如沈约、梁武帝、梁简文帝、陈宣帝、陈文帝皆有忏悔文行世。另外,也可直接念诵某些经文以示忏悔,如流传最广的是"我昔所造诸恶业,皆由无始贪瞋痴,从身语意之所生,一切我今皆忏悔。"②

发愿文,简称愿文,是指在唱导过程中施主向佛、菩萨申述意愿的表白文字。今存梁简文帝的《唱导文》即属此类。其文先是对佛表示敬意,说"奉为至尊敬礼娑婆世界释迦文佛"。然后分别是愿"圣御与天地比隆","愿皇太子敬礼东方宝海","愿临川、安城、建安、鄱阳、始兴、豫章,又南康、庐陵、湘东、武陵诸王家国戚属,六司鼎贵归命敬礼","愿一切善神永断无明,长遵正本","愿囹圄空虚"等等不一而足,③ 凡上至王公大臣,下至黎民百姓,所有有情众生皆在祝愿之列。王僧孺的《礼佛唱导发愿文》亦为同一机杼,分别对皇帝、皇太子、诸王、诸王殿下、六宫眷属、诸公主、现前众生等表示祝愿。不同的是王氏的发愿文省掉了一些唱导过程中的惯用经文或语段,如他在"归命敬礼"后都用"云云"二字,它所代表的内容想必是施主耳熟能详的经文或惯用语。

初夜文,是八关斋唱导时所用。梁王僧孺《初夜文》有云:"制之日夜,称为八关,以八正篇为法关键。斯实出世之妙津,在

① 慧皎:《高僧传》,页514。

② 《大正藏》卷一〇,页847。

③ 《佛藏要籍选刊》第3册,页961—962。

家之雄行。"① 既言"出世"与"在家",可知初夜文是僧俗二众所共用。王氏又云:"众等相与运诚,奉逮南平王殿下礼,云云。愿大王殿下,睿业清晖与南岳而相固……得六神通力,具四无碍智。"由此可见初夜文之用亦在祝愿,与发愿文如出一辙。

王僧孺是撰写导文的大家,除了上面提到的《礼佛唱导发愿文》及《初夜文》外,还有《忏悔礼佛文》。所有这些在《续高僧传》中都被归入"古导文"。② 可知六朝时期的唱导文用途极为广泛。

另外,还需要指出的是北朝也有唱导。其源头当来自印度、于阗一线,经高昌、敦煌、凉州而至长安。英人 H. W. Bailey 在《中亚佛教时期的说讲故事》一文里指出:"于阗的说讲佛经故事,有塞种游牧民族和后代子孙这些口传故事作背景,喜欢听故事的情形,到了佛教时期还是一样。"③《出三藏记集》卷九《贤愚经记》载河西沙门释昙学、威德等八位高僧在于阗大寺遇上般遮于瑟之会。"般遮于瑟者,汉言五年一切大众集也。三藏诸学各弘法宝,说经讲律依业而教。"④ 昙学等八人回到高昌后便将所听之佛教经论集为《贤愚经》。陈寅恪先生据此认为:"《贤愚经》者,本当时昙学等八僧听讲之笔记,今检其内容,乃一杂集印度故事之书,以此推之,可知当日中央亚细亚说经,例引故事以阐经义。此风盖导源于天竺,后渐及于东方。"⑤

---

① 《佛藏要籍选刊》第 3 册,页 963。

② 《佛藏要籍选刊》第 12 册,页 729。

③ 《西域佛教文史论集》,许章真译,页 8,台湾学生书局,1989。

④ 僧祐:《出三藏记集》,页 351。

⑤ 陈寅恪:《金明馆丛稿二编》,页 192,上海古籍出版社,1982。

但北方由于北魏太武帝曾经废佛，至胡太后时讲导又被看成与禅诵相对立之事而禁行，所以唱导的发展较为缓慢。到北魏后期，才出现较有名的唱导师。《续高僧传》卷一《菩提流支传》说："又今沙门昙显等依大乘经撰《菩萨藏众经要》及《百二十法门》，始从佛理，终尽融门。每日开讲即恒宣述，以代先旧五时教迹，迄今流行。香火梵音，礼拜唱导，咸承其则。虽山东江表乃称学海，仪表有归，未能逾矣。"① 据此可知昙显所立之唱导已经可与南方相媲美，参与唱导活动的人员亦与南方相类，有香火、梵音（即梵呗）、导师等。但他们的导文今不存，其具体面貌如何就不得而知了。

三、讲导合流后的隋唐唱导文

讲经和唱导都是佛教通俗化的常用手段，因此有的僧人在进行宣教时便可能一身而事二业，如释法愿（414—500）是"善唱导"，又"依经说法"。② 这样的僧人至梁陈之际越来越多，当时已经出现了讲（经）导合流的趋势。所谓讲（经）导合流，就是把讲经、唱导合二为一。

"讲导"一词最早见于《续高僧传》，该书载梁时法宠（451—524）"从东夏慧基听其讲导，言论往复旬日之间，文疑理滞，反启其志，又鼓棹西归住道林寺"。③ 这里的"讲导"就是指讲经与唱导，而慧基和尚身兼二职，因水平有所欠缺而难以胜任，故使法宠大为不满。而同时的释法云（467—529）"于《妙法华》研精累思，品酌理义，始末照览，乃往幽岩独讲斯典，竖石为人，松叶为

① 《佛藏要籍选刊》第12册，页455。

② 慧皎：《高僧传》，页518，中华书局，1992。

③ 同①，页486。

拂,自唱自导,兼通难解,所以垂名梁代"[1]。法云经过艰辛的训练,在讲解《妙法莲华经》时才能自唱自导,得心应手。隋唐以后,兼通讲、导的僧人则不胜枚举了。如释法称是"通诸经声,清响动众","又善披导,即务标奇,虽无稀世之明,而有随机之要"[2]。故隋文帝敕正殿常置经座,"日别差读经"。看来法称不但善于唱导,连经师之转读也烂熟于心,更不用说"叙论正义,开纳帝心"的讲经了。释法韵则"诵诸碑志及古导文百有余卷,并王僧孺等诸贤所撰。至于导达,善能引用……经导两务,并委于韵"[3]。唐之法真则"讲导之余,吟咏性情",[4] 他不仅讲经唱导,还受时风的影响,会吟咏作诗,可谓多才多艺的了。至若在敦煌所举行的讲导活动中,主讲僧人则另有专称——唱导法将。写于咸通八年(867)的 P.4660 号遗书中有《敦煌唱导法将兼毗尼藏主广平宋律伯邈真赞》,其中谓宋律伯"特达资身,香声独跨,一郡轨仪,四方钦雅,离繁去俗,并伏人我。开畅玄宗,七众归化"。开畅玄宗即指讲经释论,离繁去俗则谓在唱导中用简明易懂明白如话的语言调伏众心,宣扬教化。

"法将"一词源出内典,《大智度论》卷二有云:"大师法将各自别离,当可奈何",卷七又云:"佛为法王,菩萨为法将,所尊所重,唯佛世尊。"[5]《大唐西域记》卷十二则曰:"印度学人,咸仰

---

① 《佛藏要籍选刊》第 12 册,页 490。

② 同上,页 727。

③ 同上,页 729。

④ 赞宁:《宋高僧传》(范祥雍点校),页 735,中华书局。1987。

⑤ 《佛藏要籍选刊》第 8 册,页 474,页 515。

盛德,既曰经笥,亦称法将。"[1] 法将是对深通佛法、德高望重之僧人的尊称,它与南朝的"法匠"一词含义相同。《高僧传》载萧齐释僧印(435—499)事云:"宋大明中,徵君何点招僧大集,请印为法匠,听者七百余人。"[2] 法匠即讲释经论之人。敦煌的唱导师被冠以此称,可见其在当时法会上的重要作用。此亦是讲导合一的力证。P.2807《释门杂文》云:

> 次则有法将勤法会,德茂禅林,行辉戒月,洞达深理,启悟幽关。升宝座则善破重昏,震法雷则妙读二障。然某乙□沾缁服,觉路有迷,虚谈法行,毫离(厘)未晓,空渐此席,实愧当仁,幸存宿心,渐升论座,略谈妙理,何乐如之。

这里的法将就是论座,二者的关系是同一的。P.3500号《庵园大讲时祈愿文》又谓:"当座法将和尚,德高龙树,为艺越生公,谈万万之尊经如同海口,唱千人之月偈一似星流。"据此,作为论座的法将,又可称为当座法将和尚,其作用在讲经唱偈,即同时具有导师与经师的双重功能,与讲(经)导合流的性质相同。

隋唐讲导合流后,唱导文是否从此就消失了呢?答案自然是否定的。虽然史传中正式记载的唐代唱导寥寥无几,如《宋高僧传》仅说穆宗长庆年间的法真是"德望实唱导之元",[3] 又谓后唐无迹"言行相高,复能唱导",[4] 似乎以唱导出名的唐五代

---

① 《佛藏要籍选刊》第14册,页282。

② 慧皎:《高僧传》,页330。

③ 赞宁:《宋高僧传》(范祥雍点校),页736,中华书局。1987。

④ 同上,页752。

仅此二人，有的学者还据此认为是“出于俗讲兴而唱导衰废了”。[①] 这种说法是不符合历史真实的。赞宁在《大宋僧史略》“行香唱导”条中指出：“陈隋世高僧真观深善斯道，有导文集焉，从唐至今，此法盛行于代也。”[②] 由此可知，唱导之法从唐至宋依然盛行不辍。如今，我们从敦煌遗书中得见多种唱导文，如S.5660号《菩萨唱导文》、S.6417号《自恣唱导文》、P.3334号《声闻唱导文》、P.3330号《唱导文》都是极有力的证据。而且佛教唱导之盛，道教亦仿之，《续高僧传》即载有唐代佛道两家导师同殿唱导之事，[③] 可见当时唱导并未消歇。

前文我们曾讲到隋代彦琮对唱导的重大改革，其特点是“皆改正旧体，繁简相半”。但因其唱导文本不行于世，故无法具体分析其改革的内容。既言其唱导之法行于唐，那敦煌唱导文的发现便能提供某些参考的依据。其中P.3330号《唱导文》(案：原题作《唱道文一本》，唱道即唱导)颇具代表性，兹移录如下：

菩萨大士普云集，凡夫佛子众和合，微妙香汤沐净筹，布萨说戒庆众生。

敬白诸佛子等：合掌至心听此南瞻部州萨诃世界，今于大唐国沙州永安寺僧伽兰所，于丑年五月十五日，我本师释迦牟尼佛遗法弟子，出家在家二众等。自惟生死长劫乃由不过。无上慈尊，今生若不发出离之心，恐还流浪，故于是日同崇三宝，渴仰大乘，众共宣传菩萨戒藏。惟愿以此功德

① 周绍良、白化文编：《敦煌变文论文录》(上册)，页253。

② 《大正藏》卷五四，页242。

③ 《佛藏要籍选刊》第12册，页731。

资益龙天八部,威光自在底主圣化无穷,太子诸王福延万叶,师僧父母常报安乐,见闻随喜宿障云消,恶道三途,灾殃弥灭。因此功德,誓出娑婆,上品往生阿弥陀佛国。诸佛弟子谛听此菩萨戒藏:三世诸佛同说,三世菩萨同学。汝等诸佛子从今身至佛身,尽未来际,于其中间,能舍邪归正,能菩提心否?能断一切恶、修一切善否?能除菩萨戒行否?能往生净土誓愿成佛否?诸佛子等谛听:众中有微(未)发菩提心,未受诸佛大乘戒者出(三说)!诸佛子等谛听:外清净大菩萨摩诃萨入(三说)!诸佛子等谛听:众中有未发菩提心,未受诸佛大乘戒者已出,外清净大菩萨摩诃萨已入,内外寂静,无诸难事,堪可行筹,广作布萨。

我解名菩萨,比丘某甲为布萨,故行筹。惟愿上中下坐,各各端身正意,如法受筹(三说)。诸佛子等谛听:次行在家菩萨筹(三说)。金刚无净解脱筹,难逢难遇如今遇,我今厥喜顶戴受,一切众生亦如是。具足清净受此筹,具足清净还此筹,坚持禁戒无阙犯,一切众生亦如是。

细析该唱导文,可以发现它是用在布萨(佛教教团的定期集会,在会上僧众进行反省或忏悔)及大乘授戒仪式上,它已经是程式化的说唱文本,包括发愿、行筹(在授戒法会上对某些事情进行表决)时所用的文辞。其间导师的讲唱,既有韵语,如开头与结尾的七言诗,又有散文的表白,如中间的一大段“敬白”云云之文字。这类表白,《释氏要览》归之为唱导。[①] 而导文散韵相间的体制,实出于讲经文,于此益见唐代讲导的合流。

① 《佛藏要籍选刊》第2册,页288。

最后要讲的是，隋唐时期的唱导文影响世人颇深。柳宗元《答贡士萧纂欲相师书》云："前时获足下《灌钟城铭》，窃用唱导于闻人，仆常赧然，羞其僭逾。"① 士子习作，竟然仿用释家唱导文体，可见它在当时有多么盛行。

四、变文与唱导之关系

明乎唱导的生成与衍变后，现在就能确定它与变文之间的关系了。不过，为了清晰起见，兹分为三个层面来谈，即六朝变文与六朝唱导之关系，唐代变文与六朝唱导之关系，唐代唱导与唐代变文之关系。先论第一个层面。

本章一、二两节已明确了六朝变文的概念，当时的变文从文体言是指对佛教经典的通俗化变易。从文本言，就是指当时的讲经文。而六朝的唱导亦是佛教通俗化、大众化的手段之一。与当时的变文相比较，两者在讲唱程式方面有许多相似之处。

1.两者都是在法事人员的共同参与下进行的宣教活动，他们是香火、维那、梵呗。不同的是，在变文宣唱中起主导作用的是法师、都讲，尤其是法师，而在唱导中起主导作用的是导师。

2.讲唱要求基本相同。讲经变文之要求，《十住毗婆沙论》有云："如来以四相方便而为演说，一以音声，二以名字，三以语言，四以义理"。② 音声，便是指佛教音乐；名字，指称赞佛名而叹佛功德，实即呗赞；语言，谓在不同的场合随机应变而宣教；义理，则指阐释大法，讲畅经论。同书又谓法师需"广博多学能持一切言辞章句"。综而论之，其要求与唱导所贵之四事"声、辩、才、博"亦相类。

---

① 《柳宗元集》第3册，页885，中华书局，1979。

② 《大正藏》卷二六，页54。

3.两者在讲唱过程中，都可引入本土经典，把相关的佛教名相比附成中土固有的概念便于听众理解，这是外来文化与本土文化相融合的必然结果。

4.讲唱场合大致相同，两者主要都在斋会上进行，听众僧俗不限，出家在家皆可参与。

但是两者在内容上也有显著的差异，讲经变文以阐说义理为主，而唱导文以宣唱事缘为主，因此二者各有侧重，可见六朝的变文与唱导是并行不悖的，二者虽有关联而相互间的影响不大。僧愍谓当时是“佛以讲、导为精”①（案，讲即讲经，导即唱导），亦透露了这层意思。

至若第二个层面，唐代变文与六朝唱导之关系，这是前辈学者所经常论及的。于此，我们有必要多说几句。

唐代变文与六朝变文相比，已发生了极大的变易，由讲经释论为主变成宣唱事缘为主（关于这点，详本章第四节），这当与讲导合流有关。从今存唐五代变文写卷之故事情节看，它与六朝唱导渊源甚深。

《高僧传·唱导总论》谓在八关斋时的唱导内容是：“谈无常，

---

① 《弘明集·广弘明集》，页48。有的研究者认为“作为口头传教，在慧远以前，并无唱导师与经师这样专门的分工，许多法师往往一身兼善唱导、转读和梵呗……这种不分工现象意味着当初的讲经，常常包括唱导、转读和梵呗三种表达方式”，“所以，严格地说来，唱导只是一种讲经方法”。（陈洪《佛教唱导与六朝小说》，文见《文学评论丛刊》第1卷第2期，江苏文艺出版社，1998）这种说法有欠周详，因为在西晋竺法护的译经《佛说阿惟越致遮经》卷上有云“若入菩萨者，是已为唱导，导师所宣法，常合善方便”（《中华大藏经》第16册，页722），卷中又云“讲经所因缘，谈靖无调戏，劝人立道德，与名曰无著”。（同前，页729）由此可见西晋时即有唱导与讲经的不同。

则令人心形战栗；语地狱，则使怖泪交零。征昔因，则如见往业；核当果，则以示来报。谈怡乐，则情抱畅悦；叙哀戚，则洒泪含酸。”业师陈允吉先生把它与唐代《目连变文》相比照，得出如下结论：

谈无常——青提夫人欺诳凡圣，不久即告命终。
语地狱——目连往地狱寻母，备见种种畏恶惨状。
征昔因——青提不施沙门，谎称已依罗卜行事。
核当果——青提坠饿鬼及阿鼻地狱，受无间之余殃。
谈怡乐——目连救母，青提升天，母子皆大欢喜。
叙哀戚——目连地狱见母，切骨伤心，哽噎声嘶。[1]

《目连变文》在情节内容上与唱导的巧合，是否有更深的文化蕴含？我们虽不能遽然就此断定慧皎所说的“唱导”就是《目连变文》，但至少有一点是无可置疑的，即唐代的变文讲唱与六朝的唱导有相同之处。

再如《伍子胥变文》，该故事首见于《左传》，至《吴越春秋》、《越绝书》中有所发展，其中加入了伍员路遇浣纱女及渔夫自沉的情节。变文中伍氏夫妻用药名作诗以问答，显然仿自西蜀姜维母子间的相同轶事。[2]《吴录》载伍子胥为江上神，并谓文种剑伏山阴。[3] 于此，变文将二者糅合为一，换成伍子胥以剑伏江涛。看来，这是讲唱者的创新。总之，该变文是综合了各种伍子

① 《唐研究》第2卷，页229。
② 周绍良、白化文编：《敦煌变文论文录》（上册），页530。
③ 《水经注》，页582，岳麓书社，1995。

胥的民间传说和历史故事创作而成的。姜伯勤先生指出："从'刘寄奴是余贱'一语，知本篇作于南朝刘宋之后，从'虽得人身有富贵，父南子北各分张'，反映出南朝时南北分立的情势，而'前荡'一词为隋代通行口语。此件虽有唐人改写的痕迹，但文本的主体部分应于南朝刘宋以后，隋代以前生成于江南地区。"① 此论良是。若联系慧皎谓导师"若为君王长者，则须兼引俗典，绮综成辞"推测，伍子胥的故事极有可能在六朝时就进入了导师的宣唱中，它经过世代相传，不断地扩张和漫衍，至唐才成为洋洋大观的变文讲唱。

由以上两个实例可知，唐代宣唱事缘的变文与六朝唱导有密不可分之关系，几乎可说是一脉相承。但需特别指出的是六朝讲经变文至唐依然流行，并未因俗讲转变的出现而销声匿迹，两类变文是并行不悖的。

最后谈谈第三个层面，唐代唱导与变文之关系。隋唐讲导合一后，导文的创造性就少多了，留存于世的大都为礼仪性的表白文字。征诸敦煌遗书可知它与当时的变文讲唱已融为一体，既包括在讲经类变文（即讲经文）内，又包融于俗讲与转变中。如 P.3334 号《声闻唱导文》云：

罗汉圣僧集，凡夫众和合，香汤沐静（净）筹，布萨度众生。

大沙门已入内外寂静无诸难事，堪可行筹，广作布萨。

我比丘某甲为布萨故行筹。惟愿上中下座，各各端身

---

① 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，页 404，中国社会科学出版社，1996。

正意，依如法受筹（三说），善受嘱受人筹。大德僧听次行沙弥筹（三说）。大德僧听此一住处布萨，大僧若干人，沙弥若干人，都合若干人。各于佛法中清净出家，和合布萨，上顺佛教，中报四恩，下为含识，各诵经中清净妙偈。

大德僧听，众请比丘某甲为众诵戒，比丘戒师某甲梵音，戒师升高座。

这篇唱导文是导师在布萨会上为比丘授戒而讲唱的。导师之用颇类礼仪或节目主持人，他具体宣唱文辞以指导诵戒师、梵音及授戒师的入场。其中的诵戒师主要是转读经律，颇类于讲经中的都讲；梵音与呗赞同，在于唱偈以颂佛德；授戒师则与法师相类，主要为受戒者阐释戒律之含义。这些程式与讲经变文颇显一致。北7167号抄卷是为比丘尼布萨所讲的唱导文，与前引P.3334号的文字大同小异，可见此类导文已经程式化。

至若授戒师所说的内容，变化不大，亦具有相对的稳定性，大多是通俗的唱词或经律故事，北2612号《和戒文一本》有云：

深心渴仰，专注法音，惟愿戒师慈悲广说。

诸菩萨，莫杀生，杀生必当坠火坑。杀命来生短命报，世世两目复双盲。劝请道场诸众等，共断杀业不须行（佛子）。

这种“三、三、七、七、七”句式的通俗唱词与讲经变文如出一辙，显然深受后者影响而成。再如P.2931号是说“净持戒”的文本，①

① 土桥秀高：《戒律的研究》，页632，永田文昌堂刊，1980。

在说诵过程中亦杂有通俗的唱词，如“不论崔卢柳郑，莫说姓薛姓裴，僧家和合为门，到处悉皆一种”。这种六言偈讲经文里亦不在少数。此外，该抄卷接着又讲唱了王舍城大论师摩陀罗与南天竺国论师忧波提论辩的故事。这种故事性的讲唱进入诵戒授戒仪式中，显然是作为唱导内容的一部分而融合进来的，也与当时俗讲转变的兴盛有关。P.2044 号《闻南山讲》云唐德宗时有齐上人“会人天于法堂，开毗尼之妙典”，又谓他是”发盟唱导，公德冥资，助供檀那等陈力修斋”。“毗尼”即戒律之意，该文书言齐上人在斋会上既讲律藏，又善唱导，可见他是经导两务，身事二业。由此益见唐代的唱导文与讲经变文实是二而合一的关系了。

另外，在故事性变文（俗讲）的讲唱中，也包融了唱导文，如 S.5511 号《降魔变文》开头一段中便有对唐玄宗的发愿文。P.2187 号《破魔变》中则谓：

> 谨奉庄严我当今皇帝贵位：伏愿长悬舜日，永保尧年……谨将称赞功德，奉用庄严我府主司徒：伏愿洪河再复，流水永绕乾坤……次将称赞功德，谨奉庄严国母圣天公主：伏愿山南朱桂，不变四时；领（岭）北寒梅，一枝独秀。

这段文字除了对当今皇帝、府主司徒、圣天公主祝愿外，还祝愿了合宅小娘子、郎君、衙前大将、随从公寮乃至都僧统和尚。这种行文的性质与前引梁简文帝的《唱导文》、王僧孺的《礼佛唱导发愿文》完全一样，其用于俗讲转变，可见在当时两者亦融为一体了。

综上所论，探讨变文与唱导的关系问题，要用历史的眼光，

发展变化的观点去观察思考，才可能得出较为正确的结论。

第四节　唐代的俗讲与转变

六朝的变文发展至唐代，呈现出新的面貌，即有了俗讲与转变。

六朝的变文——讲经文之分类，若从主讲人角度言之，主要有三，即僧讲、尼讲和御讲。“僧讲”一词虽在唐时才用，[①] 实际上僧人讲经之活动汉晋间就开展了。吉藏引《名僧传》曰：“讲经之始起竺法护。”[②]《大宋僧史略》云：“（朱）士行曹魏时讲《道行经》，即僧讲之始也。”[③] 这些都是实实在在的僧人讲经之史实。至若尼讲之记载，《比丘尼传》曰：“（道馨）及年二十，诵《法华》、《维摩》等经，具戒后研求理味……雅能清谈，尤善《小品》，贵在理通，不事辞辩，一州道学所共师宗。比丘尼讲经，馨其始也。”[④] 赞宁则径称此为“尼讲”。[⑤] 梁代佛法大畅，萧衍亲自讲经，此便为御讲，《广弘明集》即载有陆云《御讲〈般若经〉序》。皇帝自任法师讲经，固然有个人喜好的因素在内，当然也不排除政治与宗教的联姻所起的作用。除了上述三种形式外，南齐刘虬作为清信弟子，曾注《法华经》，自讲佛义。[⑥] 这大概是在家之人

---

① 宗密：《圆觉经略疏》，页191，上海古籍出版社，1991。

② 《大正藏》卷三四，页363。

③ 《大正藏》卷五四，页239。

④ 《大正藏》卷五〇，页936。

⑤ 同③。

⑥ 《南齐书》，页939，中华书局1972年校点本。

参与讲经宣教的积极行为了。

变文发展至唐,因其自身的含义有所变化,其分类方法亦随之不同。宗密《圆觉经略疏》判之为“僧讲、俗讲”。[①] 日人圆珍则详述曰:“言讲者,唐土两讲:一俗讲,即年三月就缘修之,只会男女,劝之输物充造寺资,故言俗讲(僧不集也云云);二僧讲,安居月传法讲是(不集俗人类也)。”[②] 可知这种分法是从听众的角度别之,当然更重要的是与宣唱内容有关,兹论俗讲如次。

一、俗讲的含义及其演插方式

“俗讲”一词最早见于《续高僧传》卷二十六《释善伏传》,其文有云:

> 释善伏,一名等照,姓蒋,常州义兴人。生即白首,性知远离,五岁于安国寺兄才法师边出家,布衣蔬食日诵经卷,目睹七行,一闻不忘,贞观三年(629)窦刺史闻其聪敏,追充州学,因而日听俗讲,夕思佛义。[③]

这里的俗讲,诚如刘铭恕先生所言是释家对儒家讲经的贬称,后来才被用来指称释家对在家之人的讲经。[④] 不过,征诸史籍,这种专门针对在俗民众的讲经活动唐前实已有之。《佛祖统纪》卷三十九云:“隋开皇十四年(594)冬十月,智者过岳州为刺

① 宗密:《圆觉经略疏》,页191,上海古籍出版社,1991。

② 《大正藏》卷五六,页226。

③ 《大正藏》卷五〇,页602。

④ 刘铭恕:《关于俗讲的几个问题》,《郑州大学学报》1980年第4期,页7—8。

史王宣武授戒法，沙门昙捷等请讲《金光明经》，其俗闻法，感化一郡五县一千余所，咸舍渔捕。"① 智者即天台大师智𫖮(538—597)，他在岳州讲《金光明经》，听讲对象是州县的普通百姓。此虽无"俗讲"之名，却有"俗讲"之实。因此，有的学者认为俗讲制度在隋以前即已确立。② 若从讲唱程式看(详后文)，良是。

隋末唐初，此种面对大众的讲经说法活动已颇受时人的欢迎。《续高僧传》有云：

> 释宝岩，住京室法海寺。气调闲放，言笑聚人，情存导俗，时共目之说法师也，与讲经论名同事异。论师所设，务存章句，消判生起结词义。岩之制用，随状立仪，所有控引多取《杂藏》、《百譬》、《异相》、《联壁》、《观公导文》、《王孺忏法》，梁高、沈约、徐、庾、晋宋等数十家，包纳喉衿，触兴抽拔。每使京邑，诸集塔寺肇兴，费用所资，莫非钱贝。虽玉石通集，藏府难开。及岩之登座也，案几顾望未及吐言，掷物云崩，须臾没座，方乃命人徙物。谈叙福门，先张善道可欣，中论幽途可厌，后以无常逼夺终归长逝。提耳抵掌，速悟时心，莫不解发撤衣。书名记数克济，咸其功焉。时有人云："夫说法者当如法说，不闻阴界之空，但言本生本事。"岩曰："生事所明，为存阴入无主，但浊世情钝。说明、界者昏睡也。故随物附相，用开神符，可不佳乎？"③

① 《佛藏要籍选刊》第12册，页232。

② 王昆吾：《汉唐音乐文化论集》，页184，台湾学艺出版社，1991。

③ 同①，页731。

宝岩之说法，按道宣（596—667）的意见，是"与讲经论名同事异"，因为他没有如论师所设"务存章句"，而是随状立仪，广引《杂宝藏经》、《撰集百缘经》、《经律异相》中的本生本事之类的佛教文学故事来吸引听众，注重的是教义的通俗性、故事性及娱乐性，不是阐释五阴、十八界等枯燥的名相事数。其特点是"先张善道可欣，中论幽途可厌，后以无常逼夺终归长逝"，即宣扬的是人生无常、善恶报应之类最简单明了的佛教义理，这样就易为广大没有受过多少文化教育的善男信女所接受。此与圆珍所说的"只会男女、劝之输物充造寺资"的俗讲完全相符，因此宝岩的导俗活动就是俗讲，其用在于化导民众，自然与释家内部的讲经区以有别。作为持戒精严的道宣，于此颇有微词，借别人之口云："夫说法者当如法说。"其实这种观点正是他自己坚持的，他在《四分律删繁补阙行事钞·导俗化方》篇中要求讲经说法必须"如法而说，若不如法问如法听便止"。① 但宝岩深知"说阴、界者昏睡也"，所以才"随物附相，用开神符"，不用一般的讲畅经论，而是用本生本事来达到其宣教目的，这与今存敦煌俗讲卷子颇为相符。

佛经的体例有十二种，这就是我们常说的十二分教。其中从经之文体而言的有三类，即契经（sūtra），是经中直说义理的散文，也叫长行；祇夜（geya），用诗的形式将长行之内容重述一遍，又叫应颂、重颂；伽他（gātha），宣说长行之外的偈颂，即独立叙述事义的诗歌。若从内容言则有九类，即因缘（nidāna）、本事（itivṛttaka）、本生（jātaka）、未曾有（adbhutadharma）、譬喻（avadāna）、论议（upadeśa）、自说（udāna）、方广（vaipulya）、授记（vyākarana）。在敦

① 《佛藏要籍选刊》第10册，页734。

煌俗讲卷子中，尤以本生、缘起类故事著称。

先说本生故事，它是由佛说自己过去生中的事实。《成实论》卷一云："阇陀伽（jataka，本生之音译）者，因现在事说过去事。"①《阿毗达磨大毗婆沙论》卷一二六云"本生云何？谓诸经中宣说过去所经生事，如熊、鹿等诸本生经，如佛因提婆达多说五百本生事。"②P.2999号遗书云："我本师释迦牟尼佛求菩提缘，于过去无量世时，百千万劫，多生波罗奈国，广发四弘誓愿，为求无上菩提，不惜身命，常以己身及一切万物给施众生。慈力王时，见五夜叉为啖人血肉，饥火所逼，其王哀悯，以身布施，喂五夜叉。歌利王时，割截身体，节节支解。尸毗王时，割骰救其鸠鸽。月光王时，一一树下，施头千遍，求其智慧。宝灯王时，剜身千龛，供养十方诸佛。萨埵王子时，舍身千遍，悉济其饿虎。"这里所列举的都为佛陀的过去之事，是为本生故事，它们宣扬忍辱、布施等大乘六度精神，此与中国儒家杀身成仁舍生取义之思想有相通之处，易于引起听众的共鸣。

次说缘起，它是叙述当时事实的文字，又称因缘，或音译尼陀那（nidana）。《大智度论》卷三十三云："尼陀那者，说诸佛法本起因缘。佛何因缘说此事，修多罗中有人问，故为说是事。毗尼中有人犯是事，故结是戒。一切佛语缘起事，皆名尼陀那。"③可知缘起之内容是叙佛因地因时的随机说法。敦煌遗书中的因缘故事颇多，有《欢喜国王缘》、《金刚丑女因缘》、《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变》、《四兽因缘》等。另外，P.

① 《大正藏》卷三二，页245。

② 《大正藏》卷二七，页660

③ 《大正藏》卷二五，页307。

3050 号抄卷经周绍良先生考定，定名为《善惠买花献佛因缘》，[①] 亦属此类故事。

有唐一代，俗讲长盛不衰，甚至还进入了最高统治者的娱乐世界。《资治通鉴》载："敬宗宝历二年(826)六月己卯，上幸兴福寺观沙门文溆俗讲"。胡三省注曰："释氏讲说，类谈空有，而俗讲者又不能演空有之义，徒以悦众邀布施而已。"[②] 据此，俗讲与僧讲不唯内容有所区别，更重要的是俗讲还有极强的功利性，它是有经济效益的。今存敦煌文书中有多种释家出唱记录便为明证，如 P.4783 号云："癸卯年九月廿三日故慕容刺史三周亲施六岁耕牛一头，乳牛一头，出唱如后。"

前引圆珍文曾谓俗讲时"僧人不集也"的问题，其实这仅是大体而言之，僧讲、俗讲的听众常不分道俗。圆仁记开成四年(839)十月十六日讲《法花经》："就中圣琳和尚是讲法经主，更有论议二人：僧顿证、僧常寂。男女道俗同集院里，白日听讲，夜头礼忏及次第，僧等其数卌来人也。"[③] 既言道俗同集，可见听讲时确实没有严格的限制(当然也可能是此时戒律松弛的缘故)。姚合《听僧云端讲经》则谓："无生深旨诚难解，唯是师言得正真。远近持斋来谛听，酒坊鱼市尽无人。"[④] 据此，僧讲时道俗二众均可参加，但其所讲内容自有所不同，是难解的无生深旨。而僧人亦可听俗讲，如圆仁记开成四年正月"孝感寺，开经募缘，请本

---

① 参见《敦煌吐鲁番学研究论集》，页 1—13，书目文献出版社，1996。

② 《资治通鉴》，页 1673，上海古籍出版社，1987。

③ 圆仁：《入唐求法巡礼行记》(顾承甫、何泉达点校)，页 72，上海古籍出版社，1986。

④ 《全唐诗》，页 1271，上海古籍出版社，1986。

国和尚特到听讲”,[1] 即属此例。所以,唐代僧讲与俗讲之分,最主要的在于所讲的内容,而不在于听讲的对象。俗讲之成为俗讲,就是因其内容通俗,故事性强。

俗讲之场合,亦有所限制,并非随时随地都可举行,一般而言,需得到官方的许可才定期举办。于此,《入唐求法巡礼行记》有详细的记载,如开成六年(841)正月因改年号,皇上在京敕“于左右街七寺开俗讲”,时间是“正月十五日起首至二月十五日罢”。[2] 地方州县开讲则应得到地方政府的准许,如开成四年孝感寺讲《金刚经》是“一月为期”。[3] 另外,俗讲的开展,还受政局的影响,如大和九年(835)“甘露事变”后的五六年,长安都停开俗讲。

俗讲的演播方式与僧讲大同小异。于此 P.3849、S.4417 号遗书有详细说明,现移录后者如下:

> 夫为俗讲,先作梵。了,次念菩萨两声,说押坐(座)。了,素唱《温室经》。法师唱释经题。了,念佛一声。了,便说开经。了,便说发愿。了,念佛一声,便一一说其经题字。了,便说经本文。了,便说十波罗蜜等。了,便念佛赞。了,便发愿。了,便又念佛一会。了,便回向发愿取散。(后分两行写小字:云了,已后便开《维摩经》。)
>
> 夫为受座,先启告请诸佛。了,便道一文,表叹使(施)

---

① 圆仁:《入唐求法巡礼行记》(顾承甫、何泉达点校),页26,上海古籍出版社,1986。

② 同上,页147。

③ 同①。

主。了,便后赞戒等七行事科。了,便说八戒。了,便发愿施主。了,便结缘念佛。了,回向发愿取散。

讲《维摩》先作梵。次念观世音菩萨三两声,便说押坐(座)。了,便素唱经文。了,唱白法师自说经题。了,便说开赞。了,便发愿。了,便念佛一两声。了,法师科三分经文。了,便念佛一两声,念佛一两声,便一一说其经题名字。了,便入经说缘喻。了,便说念佛赞。[①]

此份抄卷与向达先生所校录的 P.3849 号文书主体部分相同,[②] 相异的是 S.4417 号多中间一段文字,即从“夫为受座”至“回向发愿取散”共 53 字为 P.3489 所无,又 S.4417 号第三段与 P.3849 相比,少“了,便施主各发愿。了,便回向发愿取散”等 16 字。若细细分析,便会发现 S.4417 号实际上讲了三层意思,即俗讲仪式、受座仪式、讲《维摩经》仪式,P.3849 则少受座仪式这一环节。其实受座仪式应在俗讲仪式之前,它是俗讲前的礼节性程序。受座,主要为法师、都讲登座的仪轨。圆仁所记赤山院讲经仪式云:”辰时,打讲经钟,打惊众钟讫,良久之会,大众上堂,方定众钟。讲师上堂,登高座间,大众同音称叹佛名。”[③]“新罗一日讲经仪式”又云:“大众先入列坐,讲师、读师入堂之会,大众同音称叹佛名长引。其讲师登北座,都讲登南座。了,

① 田青:《有关俗讲的两份资料》,《中国音乐学》1995 年第 2 期,页 60。

② 向达:《唐代的长安与西域文明》,页 303,三联书店,1957。

③ 圆仁:《入唐求法巡礼行记》(顾承甫、何泉达点校),页 73,上海古籍出版社,1986。

赞佛便止。"[1] 而法进《东大寺受戒方轨》中则载有"讲《遗教经》"的具体的受座仪式,[2] 亦包括打钟、讲师入座、升高座、梵呗等细节,这些活动都在俗讲开始之前完成。因此,P.3849号俗讲仪式后接讲《维摩诘经》仪式较合事理。

S.4417号、P.3849号都讲到了"俗讲仪式"和"讲《维摩诘经》仪式",细细看来,俗讲和僧讲的演播程式并无多大的差异,都包括作梵说押座,唱释经题、开经发愿,释经之正文,回向取散等四大步骤。下面就分而述之。

1.作梵及说押座文。作梵,即呗赞。其作用在于安静听众,营造讲经庄严肃穆的氛围。道宣有云:"至如梵之为用,则集众行香,取其净摄专仰也。考其名实,梵者净也。"[3] 押座文之用亦如作梵。孙楷第先生谓:"押者,镇压之压,座即四座之座……是押可通压,有镇静镇伏意。"[4] 是故押座即镇座静众之意,亦指法师(有时也叫讲师)定座入经而言。傅芸子先生亦说:"所谓押座文者,乃以偈颂若干叠构成,其体盖源于六朝以来之唱导文,或为经变之序辞,以赞颂而阐述一经大意;或作经题之催声,以高音而镇压座下听众。"[5] 敦煌遗书中有S.2440号的《八相押座文》、《维摩经押座文》,S.3728号《左街僧录大师压座文》。特别是俄罗斯藏符卢格编99号卷子,原题标《押座文》并注曰:"作

① 圆仁:《入唐求法巡礼行记》(顾承甫、何泉达点校),页74,上海古籍出版社,1986。

② 《大正藏》卷七四,页22。

③ 《佛藏要籍选刊》第12册,页732。

④ 周绍良、白化文编:《敦煌变文论文录》(上册),页118。

⑤ 同上(下册),页486。

梵而唱”。可见作梵与押座的功能果然一样，皆在静摄听众。不过需要指出的是押座文并非都与俗讲经文内容相一致。有时同一篇押座文可用于不同的俗讲变文的宣唱中，如 P.2187 号《破魔变文》、S.3491 号《功德意生天缘》用的都是《降魔变押座文》。

2.唱释经题，开经发愿。作梵说押座文完毕，紧接的便是唱释经题。S.2440 号《八相押座文》末尾有云：“我拟请佛，恐人坐多时，便拟说经，愿不愿？愿者检心合掌待……愿闻法者合掌着，都讲经题唱将来。”此即谓说完押座后，都讲接着唱经题目，法师释之，这便是开题。俗讲开题，自唱经题始，迄至释完经题，其间辨析疑义，旨在综述本经之大意，而非句释经义（当然也有逐字逐词释经题的，不过此类为数不多）。在开题时，常常又杂以忏悔、说庄严、申誓等仪式，此类法会称“开题大会”。《高僧传》载晋简文帝深重法汰：“请讲《放光经》，开题大会，帝亲临幸。”“及后开讲之日，黑白观听，士庶成群。”[①] 是讲经第一日可办盛会以庆开题，次日始入本经。后世俗讲，于斯亦然。S.6551 号文书在说完押座文之后，便是陈忏悔和说三归五戒，然后才讲《阿弥陀经》。此即属开题大会的性质。但是若俗讲时间只有一日之限，往往不办大会仅止于开题，如 P.3808 号《长兴四年中兴殿应圣节讲经文》里，都讲唱完经题后，法师仅是“略明题目”而已，没有逐句串讲经义。

法师释题之后，常要开赞发愿。圆仁记《赤山院讲经仪式》有云：“释经题目讫，维那师出来，于高座前读申会兴之由，及施主别名。所以物色申讫，便以其状转与讲师（案，日人著作中讲师兼指法师与都讲，此主要指法师），讲师把麈尾，一一申举施主

① 慧皎：《高僧传》，页 193。

名,独自誓愿。”[①] 誓愿即发愿,是法师对施主的祝愿,以答谢他们对法会的慷慨之助。

3.说经正文。此为俗讲的主体部分。其程序是先由都讲唱经文一节,法师随即解说经义,衍成唱词,如此往复至讲竟。《续高僧传》卷十五《玄鉴传》谓“都讲唱文”、“法师解释”[②] 亦是此义。敦煌今存《维摩诘经讲经文》卷帙浩繁,虽分品讲论,仍不离此轨范。《降魔变文》、《破魔变文》、《目连变文》情节生动而有文学性,亦遵斯式。S.4417号《讲维摩仪式》还提到“入经说缘喻”,意指讲经之中杂说因缘、譬喻,此为自六朝唱导以来固有之讲唱内容,讲导合流后,亦为俗讲所承袭,并非空穴来风,乃是渊源有自的。

4.回向取散。法师释完正文后,还要回向取散。“回向”一词源出内典,《十住毗婆沙论》卷七有云:“从三归所得功德,皆应回向阿耨多罗三藐三菩提。”[③]《摩诃止观》则说:“众生无善,我以善施。施众生已,正向菩提,如回声入角,响闻则远。回向为大利。正回向者,断三界道,灭诸戏论。”[④] 准此可知,俗讲中回向之用是为利益众生,同沾法雨。究其本质,实为誓愿。P.3770号《俗讲庄严回向文》云:

自□□□作梵了,法师先念佛三二十口竟,令都讲举经

---

① 圆仁:《入唐求法巡礼行记》(顾承甫、何泉达点校),页73,上海古籍出版社,1986。

② 《佛藏要籍选刊》第12册,页568。

③ 《大正藏》卷二六,页54,

④ 《佛藏要籍选刊》第11册,页110。

便回向。

以此开赞大乘甚深句义，所生功德无量无边，先用奉资梵释四王龙天八部，伏愿威光泽盛，福力弥增……合场道人，常闻正法……伏持胜福，次用庄严，当今皇帝，永垂阐化，四海一家，广扇仁风，三边镇静，时众运至，诚心称念观世音菩萨。

此回向文之对象，在皇帝以下还有将相百官、司空贵位、诸官吏、僧录大德、尊宿大德、诸尼大德、诸乡官父、大檀越优婆夷等，庶凡有情众生无不在回向祝愿之列。这种回向次序与《陀罗尼集经》卷十二诵咒礼佛忏悔相类，[①] 很符合中国的封建等级观念，此亦为佛教中国化之一具体表现。当然此为闲话，不宜饶舌多说。

回向事毕，便是取散，取散时常说解座文或散场诗。P.2999号变文云："五百高朋齐得记，还与亲友示衣珠。受学无学亦同愁，上中下品皆蒙记。……各自念佛归舍去，来迟莫遣阿婆嗔。"日本龙谷大学藏《悉达太子修道因缘》又云："更欲说，日将沉，奉劝门徒念佛人，合掌阶前听取偈，总教亲自见慈尊。"两者皆作散讲语气，分明是解座之意。解座亦要作梵，《续高僧传》即载有慧恭自为"解座梵"[②] 之事可证。作梵由维那司唱，圆仁有云"讲师下座，一僧唱《处世如虚空》偈，音势颇似本国。讲师升礼盘，一僧唱三礼了。讲师大众同音，出堂归房。僧俗二众同音唱偈，

---

① 参见《大正藏》卷一八，页892。

② 《佛藏要籍选刊》第12册，页713。

然后散讲，各归本处”。[①] 既言僧俗二众同音唱偈，便可推断散讲用的梵赞是由维那领唱的合唱音乐。这显然有别于说押座文时的呗赞，因为那主要是维那的独唱。

二、转变

关于转变之记载，唐五代文献中凡四见，兹胪列如下。

1.《太平广记》卷二六九引《谭宾录》云：“李林甫是姜皎外甥，杨国忠是张易之外甥。杨国忠为剑南，召募使远赴泸南，粮少路险，常无回者。其剑南行人，每岁令宋昱、韦儇为御史，迫促郡县征之，人知必死，郡县无以应命。及设诡计，诈令僧设斋，或于要路转变。”[②]

2.《高力士外传》云：“上元元年(760)七月，太上皇(玄宗)移仗西内安置。……每日上皇与高公亲看扫除庭院，芟薙草木。或讲经论议，转变说话，虽不近文律，终冀悦圣情。”[③]

3.吉师老《看蜀女转〈昭君变〉》：“翠眉颦处楚边月，画卷开时塞外云。”[④]

4.黄休复《茅亭客话》卷四“李聋僧”条云：“伪蜀广都县三圣院辞远，姓李氏，薄有文学，多记诵。其师曰思凿，愚夫也。辞远多鄙其师，云‘可惜辞远作此僧弟子’。行坐念《后土夫人变》。师止之，愈甚，全无资礼。或一日大叫转变，次空中有人掌其耳，遂聩二十余年。至圣朝开宝中，住成都义井院，有檀越请藏经，

① 圆仁：《入唐求法巡礼行记》(顾承甫、何泉达点校)，页73，上海古籍出版社，1986。

② 《太平广记》，页2109，中华书局，1961。

③ 王汝涛编：《全唐小说》第一卷，页35，山东文艺出版社，1993。

④ 《全唐诗》，页1915。

邻坐僧窃视卷帙不类，乃《南华真经》尔。"①

在这些材料中，第一与第四两条都说转变与佛教有关，第三条则与民间伎女讲唱相关，至若唐玄宗看的转变，演唱者为何人，作者未作交待，也就不得而知了。

转变之含义，通常的解释是"转"等于"啭"，意谓人婉转发声。司马相如《长门赋》云："案流徵以却转兮，声幼妙而复扬。"② 谢朓《和伏武昌登孙权故城》又云："舞馆识余基，歌梁想遗转。"李善注说："《淮南子》曰：'秦、楚、燕、赵之歌也，异转而皆乐。'高诱曰：'转，音声也。'"③（案，五臣本则作"啭"）此种用法至唐依然，唐元稹《酬周从事望海亭见寄》云"衣袖长堪舞，喉咙转解歌"④ 及吉师老《看蜀女转〈昭君变〉》皆如此。"变"则是唐人对"变文"的简称。孙楷第先生指出："转变这个词，拿现在话解释，就是奇异事的歌咏。歌咏奇异事的本子，就叫做变文。"⑤ 因此，在孙先生看来，转变与变文的关系是同一的。曲金良先生对于"转"的解释完全同于孙氏，但于二者关系之看法却不尽相同，他认为："所有的'变文'不一定是'转变'的底本，然而'转变'的底本一定是'变文'。"⑥ 质言之，转变是变文的下位概念。

实际上，所谓转变，主要是从伎艺之角度对变文俗讲的又一

---

① 《文渊阁四库全书》第1042册，页935。

② 《文选》，李善注，页715，上海古籍出版社，1986。

③ 同上，页1412。

④ 《全唐诗》，页1011。

⑤ 孙楷第：《俗讲说话与白话小说》，页1，作家出版社，1957。

⑥ 曲金良：《敦煌佛教文学研究》，页163，台北文津出版社，1995。

称呼。俗讲就是转变,转变即为俗讲,二者是同一关系。若要强作区分,俗讲是从文体言,转变则从应用言,体用之间相即而不相离。之所以出现转变这一名称,实与唐代日益加深的俗讲歌场化有关。敦煌歌辞《皇帝感》谓:“新歌旧曲遍州乡,未闻典籍入歌场。……历代以来无此帝,三教内外总宣扬。先注《孝经》教天下,又注《老子》及《金刚》。”① 这里透露了唐玄宗三教并重的宗教政策加深了典籍歌场化的进程之信息,尤其是佛教典籍的世俗化、伎艺化促成了转变的成熟和发达。当时已把转变演出的场所称为“变场”② 便为其标志。

转变的演员,可以是僧人,如《谭宾录》、《茅亭客话》所载,也可以是民间艺人,如吉师老诗所示。第按历史发展之顺序,转变当由寺院走向民间并最终与民间讲唱艺术融为一体。于此,《目连变文》的演化是最好的例证,这点第四章有详述,此不赘论,现仅以《王昭君变文》为例略示其与民间文艺之关系。

王昭君是我国历史上的真实人物。《汉书·元帝纪》及《匈奴传》载有她出嫁匈奴以和亲之事,时在汉竟宁元年(前33年)。她这段不幸的人生遭遇在后世博得了士人及普通民众的广泛同情,从而衍生出多种传说,牵涉到一连串的人物,其中又有许多合理的想象,如毛延寿受贿事。昭君出塞是文学中常写不辍的题材,单就诗歌而言,从西晋石崇始,历代以降,代不乏人,鲍照、李白、杜甫、欧阳修等一代文豪都有传世之作留唱千载。而以故事形式出现的则有蔡邕的《琴操》及后来的《西京杂记》。至南北朝时,昭君故事已入歌曲。《南史》载豫章王在北宅后堂集会,沈

① 任半塘:《敦煌歌辞总编》(中册),页734,上海古籍出版社,1987。

② 《太平广记》,页491。

文季与彦回并善琵琶:“酒阑,彦回取乐器为《明君曲》(案,明君即王昭君)。”① 《洛阳伽蓝记》卷四“高阳王寺”条又谓“美人徐月华善弹箜篌,能为《明妃出塞》之曲歌”。② 据此,王昭君的故事早在北魏时就已进入寺院的文艺活动中。

有唐一代,昭君故事仍讲唱不衰。王建《观蛮妓》诗云“欲说昭君敛翠蛾,清声委曲怨于歌”,③ 李贺《许公子郑姬歌》又云:“长翻蜀纸卷明君,转角含商破碧云。”④ 吉师老则将其所见蜀女讲唱之故事记为“转《昭君变》”。由斯观之,王、李所述内容亦为昭君转变故事无疑。敦煌遗书 P.2553 则提供了该变文的相应文本,其中说:“可惜明妃,奄从风烛,八百余年,坟今上(尚)在。”据此推算,故事演唱时在八九世纪间,与王、李所处的年代相符。中晚唐时,国势衰颓,故抄卷所述满是“远赴绝域之衰,乡愁之思”,此与“清声委曲怨于歌”亦相契合。

释家转变,除讲唱佛教故事及民间故事外,有时也讲唱道教故事,前引《茅亭客话》之《后土夫人变》,即属此类。后土夫人是汉代以来道教所信仰的神祇,其在唐代仍为修行仙术者所迷信。《太平广记》卷二九〇即载有高骈起楼建阁以祠后土夫人事。⑤ 罗隐《后土庙》诗谓:“九天玄女犹无圣,后土夫人岂有灵”⑥,讽刺的便是高骈的昏庸无知。隋唐两朝,释道两家有时讲导,竟同

① 《南史》,页 962,中华书局 1972 年校点本。

② 《佛藏要籍选刊》第 14 册,页 299。

③ 《全唐诗》,页 760。

④ 同上,页 983。

⑤ 《太平广记》,页 2307。

⑥ 同③,页 1657。

场竞技,相互影响自属难免。如僧智凯与道士张鼎尝于内殿同时唱导,① 会昌元年(841)则同时"开讲道教"与"释家俗讲",② 当时两教的同存并举,为它们通俗化的宣唱提供了共同发展的契机。转变伎艺通行于两教间,亦是当时宗教(尤其是佛教)日益世俗化的标志之一。

第五节 变文之消亡

有唐一代,变文讲唱蔚为大观。但自宋以后有关的记载少之又少且语焉不详。这是否说它在宋代就消亡了呢?研究中国俗文学并给变文定名的郑振铎先生是这样说的:"后来也因为僧侣们愈说愈野,离开宗教的劝诱目的太远,便招来一般士大夫乃至执政者们的妒视,到了宋代(真宗),变文的讲唱便在一道禁令之下被根本的扑灭了。"③ 此说一出,几成定论,许多有关敦煌文学的论著都沿袭之。④ 但事实上,郑先生一未给出根据,二无具体论证。因此,有必要对此问题进行检讨。

一、变文消亡的时间

在宋代较早提到变文与俗讲的是张齐贤的《洛阳缙绅旧闻记》,该书卷一《少师佯狂》条云:

---

① 《佛藏要籍选刊》第12册,页731。

② 圆仁:《入唐求法巡礼行记》(顾承甫、何泉达点校),页147,上海古籍出版社,1986。

③ 郑振铎:《中国俗文学史》,页204,东方出版社,1996。

④ 参见张锡厚《敦煌文学》,页72,上海古籍出版社,1980。

有谈歌妇人杨苎罗善合坐杂嘲，辨慧有才思，当时罕与比者，少师以侄女呼之。每令讴唱，言词捷给，声韵清楚，真秦青娥之俦也。少师以侄女呼之，盖念其聪俊也。时僧云辨能俗讲，有文章，敏于应对。若纪祝之辞，随其名位高下对之，立就千言，皆如宿构。少师尤重之。云辨于长寿寺五月讲，少师诣讲院，与云辨对坐，歌者在侧。[1]

该文所记虽为五代石晋时事，但张氏之书据其自序乃是成于宋真宗景德二年（1005），可见北宋初年人们对俗讲变文并不陌生。

北宋中期的苏东坡在《东坡题跋》卷一《书拉杂变》中云："司马长卿作《大人赋》，武帝览之，飘飘然有凌云之气。近时学者作'拉杂变'，便自谓长卿，长卿固不汝嗔，但恐览者渴睡落床难以凌云耳。"[2] 刘铭恕先生指出："此所谓拉杂变之'变'字，必为变文之'变'字，但不一定即有一篇《拉杂变》之变文。东坡之所用拉杂变一语，只不过是借佛教俗体文学之名，以讽刺当时某些无聊文章而已。"[3] 由此可见当时士大夫对于俗讲变文已心存芥蒂，肆意褒贬。

南宋初年的王灼在《碧鸡漫志》卷五则说：

文溆子。《卢氏杂说》云："文宗善吹小管，僧文溆为入内大德，得罪流之。弟子收拾院中籍入家具，犹作师讲声，

---

① 《文渊阁四库全书》第1036册，页138。

② 《苏轼散文全集》，页1486，今日中国出版社，1996。

③ 刘铭恕：《关于俗讲的几个问题》，《郑州大学学报》1980年第4期，页8。

上采其声制曲，曰《文溆子》。”予考《资治通鉴》：“敬宗宝历二年，六月己卯，幸兴福寺观沙门文溆俗讲。”敬、文相继，年祀极近，岂有二溆哉？至所谓俗讲，则不可晓，意此僧以俗谈侮圣言，诱聚群小，至使主人临观，为一笑之乐，死尚晚也。①

据此，南宋时期的士大夫对俗讲变文为何物是一无所知矣，王氏的释义也仅是推测之辞，并无多少依据可言。

宗鉴完成于南宋理宗嘉熙元年（1237）的《释门正统》卷四则谓：

准祖宗法会，诸以《二宗经》及非藏经所载不根经文传习惑众者有罪。《二宗经》：诸男女不嫁娶，互持不语，病大（不）服药，死则裸葬。非藏经所载不根经文，谓《佛吐恋师》、《佛说啼泪》、《大小明王出世》、《开元经》、《括地变文》、《齐天论》、《五来子曲》之类。②

对于这种记载，博学多才的志磐亦表示认可。其《佛祖统纪》卷三十九即转引了这段话。③ 不过，两位释门人物的记载似

① 王灼：《碧鸡漫志》，《中国古典戏曲论著集成》第一册，页145，中国戏剧出版社，1959。

② 《佛藏要籍选刊》第13册，页272。

③ 参见《佛藏要籍选刊》第12册，页242。不过，两者文字有所不同，如与变文有关的一段文字《佛祖统纪》录作“《大小明王出世经》、《开元括地变文》”。据文意，当以《释门正统》为是。

乎都出自宋人吴质(1127—1188)的《雪山集》,该书卷三《论镇盗疏》谓:

> 臣往在江西,见斯所谓食菜事魔者弥乡亘里,诵经焚香。夜则旬然而来,旦则寂然而亡。其号令之所从出,而语言之所从授,则有宗师。宗师之中有小有大,而又有甚小者。其徒大者有数千人,其小者千人,其甚小者亦数百人。其术则有双修二会,白佛金刚禅。而其书则有《佛吐心师》、《佛说涕泪》、《大小明王出世》、《开元经》、《括地变文》、《齐天论》、《五来曲》。其所以为教戒传习之言,亦不过使人避害而趋利,背祸而向福。里民眩惑而莫知其所以然而然,以为诚可以有利而无害,有福而无祸。故其宗师之御其徒,如君之于臣、父之于子。而其徒之奉其宗师,凛然如天地神明之不可犯,较然如春夏秋冬之不可违也。虽使之蹈白刃,赴汤火,可也。①

于此有几点值得注意:(1)文中提到的《括地变文》是见诸史籍且时间最晚的变文篇目,据此可推变文消亡的时间约在南宋理宗年间。(2)宗鉴等人所抨击的不根经文是属摩尼教(案,食菜事魔属明教,为摩尼教的一派)和白莲教所秘密传习的。摩尼教唐初传入中土,至宋和茅子元所创的白莲教都转化为民间秘密宗教。它们都与佛教有极密切的关系,其中摩尼教和密教渊源甚深,两者皆崇拜明王和相信陀罗尼神咒有不可思议的力量。白莲教则和净土宗有着千丝万缕的联系。虽说绍兴十一年

① 《文渊阁四库全书》第1149册,页369。

(1141)皇帝下达严禁明教的敕令,[1] 但它们的经典,如《二宗经》、《大小明王出世》却还在民间秘密流传着。(3)从《括地变文》、《五来子曲》的题目看,它们当是用于宗教通俗宣唱,之所以湮没无闻,是因为它们依附于民间秘密宗教而遭到士大夫及正统宗教人士的鄙视。现在回过头来审视两宋少之又少的俗讲变文记载,并非是说当时没有变文的宣唱,而是它们转到了民间秘密宗教的潜流中才不彰于世。

二、变文消亡的原因

任何一种文学样式的生成发展与消亡都有其规律,都离不开具体的历史环境,包括政治、经济、文化思想诸多因素的制约。佛教作为一种外来的异质文化,它在有着悠久历史与文化传统的中土生根发芽开花结果,其间经历了许多曲折,有辉煌,也有沉沦,有希望,也有失落。变文作为佛教通俗宣唱的艺术形式,其发展亦经历了同样艰辛的历程,它从唐代的盛极一时到两宋的湮没无闻,自有多方面的原因,很值得深思一番。

有唐一代,其宗教政策总的说来是三教并重,但从政治利益考虑,最易受到打击的仍是佛教。且不说初唐从夷夏之辨对它的诘难,单就有恢宏气度的开元盛世而言,只要佛教中稍有异端行为出现而危及皇权,朝廷就会毫不手软地予以打击。如开元十九年(731)因俗讲之盛,聚会良多,玄宗于是有诏曰:

> 近日僧尼,此风尤甚,因依讲话,眩惑闾阎,溪壑无厌,唯财是敛,津梁自坏,其教安施?无益于人,有蠹于俗。或出于州县,假托威权;或巡历乡村,恣行教化。因其聚会,便

① 杨家洛主编:《宋会要辑本》第14册,页6551,(台湾)世界书局,1964。

有宿宵，左道不常，异端斯起，自今以后，僧尼除讲律外，一切禁断。[①]

玄宗此语，名义上是从经济上考虑，不许僧徒“唯财是敛”，实际上更担心的是宗教宣讲的政治性作用，因其聚会吸引民众，怕人民借机行事乱了治安而动摇朝廷安邦之根本。

唐代对佛教打击最大的事件是“会昌法难”。会昌五年(845)，武宗见寺院经济过度膨胀，于是从国计民生出发，决定废佛。其诏书云：“今天下僧尼不可胜数，皆待农而食，待蚕而衣。寺宇招提，莫知纪极，皆云构藻饰，僭拟宫居，晋、宋、齐、梁物力凋瘵，风俗浇诈，莫不由是而致也。”[②] 此诏书一下，对于佛教是致命的一击：“括天下寺四千六百所，兰若四万所，寺材以葺廨驿，金银像以付度支，铁像以铸农器，铜像钟磬以铸钱，收良田数千万顷，奴婢十五万人，僧尼归俗者二十六万五百人。”[③] 此可见，武宗此举使佛教元气大伤。此后宣宗、懿宗虽一度佞佛，力图复兴佛教，但轰轰烈烈的唐末农民战争的爆发，对于刚刚死灰复燃的佛教又是当头一击。此际由于寺院经济遭到严重剥夺，僧尼被迫还俗，寺院道场被毁，经籍亦大量散佚，因此佛教诸多宗派(禅宗除外)皆失去了繁荣的客观条件，佛教变文随之消沉，此正谓皮之不存，毛将焉附也。不过，此际的敦煌却未受到武宗毁佛的影响，当地统治者仍大力弘教，其变文讲唱依然红红火火，吸引着无数的善男信女虔心听讲。这大概是地缘政治对佛

① 《全唐文》，页 339，中华书局 1983 年影印本。

② 《旧唐书》，页 605—606，中华书局 1975 年校点本。

③ 《佛藏要籍选刊》第 12 册，页 258。

教文艺所起的作用吧。

在宋代，从太祖至真宗三世，相对于五代十国言，佛教的发展有了长足的进步。太祖建国之初即隆兴佛法，曾度僧八千余人。太宗、真宗亦厚待佛教，度僧建寺，重开译场。其中的两项措施意义重大：一是开宝四年(971)开雕有史以来第一部汉文木版印刷的《大藏经》；二是太平兴国七年(982)宋太宗效法李世民故事，由国家建立译经院，截至政和初(1111)，前后译经284部，758卷。不过，宋代译经，非常注意经的内容，凡是对皇权不利的都得加以删除或销毁，如淳化五年(994)译出的《大乘密藏经》被审查出"文义乖戾"65处，太宗以其邪伪，诏谕对众焚毁。天禧元年(1017)译就的《频那夜迦经》，真宗因其宣扬"荤血之祀"，有"厌诅之词"而禁止入藏，且不许再译类似的经典。由斯观之，宋代对文化思想的控制是极其严厉的。

宋代佛教的最大特点是世间化："这就是从泛泛地提倡救度众生，转向实际地忠君爱国，从泛泛地主张三教调和，转到依附儒家的基本概念。"① 当时的禅师克勤即说"佛法即是世法，世法即是佛法"，② 他认为二者是同一的。赞宁则一步提出"佛法据王法"以立的主张，因为王法是世法的最高原则，佛法要入世，当然也应以王法为准绳。宋代新儒学兴起后，佛学思想则完全被纳入了理学的思想体系之中。佛教亦把儒家的忠孝仁义作为自己新的运作方向。智圆有云："士有履仁义，尽忠孝者谓之积善也。"③ 质言之，儒家的伦理道德已变成了佛教的善恶标准。

① 杜继文主编：《佛教史》，页480，中国社会科学出版社，1991。

② 《大正藏》卷四七，页237。

③ 智圆：《闲居编》卷二九，见《续藏经》第一辑第二编。

于此，至宋流传的变文，如《括地变文》才因其"鼓动流俗，以香为信，规其利养，昼寝夜兴，无所不至，阴相交结，称为善友"，① 试图作乱反上，自然不符"忠君"之理，而受到宗鉴一类正统佛教人士的嘲讽谩骂，更不用说朝廷要禁止其流播了。由斯可见，政治对佛教的影响自然波及俗讲变文的发展。

其实，俗讲变文在其兴盛一时的唐代就孕育了种种危机。赵璘《因话录》卷四角部云：

> 有文溆（溆）僧者，公为聚众谈说，假托经论，所言无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒转相鼓扇扶树，愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽。寺舍瞻礼崇奉，呼为和尚。教坊效其声调，以为歌曲。其氓庶易诱，释徒苟知真理及文义稍精者，亦甚嗤鄙之。近日庸僧以名系功德使，不惧台省府县，以士流好窥其所为，视衣冠过于仇雠。而溆僧最甚，前后杖背，流在边地数也。②

这段话表明了俗讲变文在其鼎盛时期，已开始远离其宗教宣扬的目的，此点在今存敦煌卷子里亦有所表现，除了释家讲经文外，还有大量讲唱民间故事、历史故事，甚至是现实社会生活题材的世俗变文。郑振铎先生据此推测变文绝迹的原因，他说："非佛教故事的变文，今所见的也不少，为什么在僧寮里会讲唱非佛教的故事？大约当时宣传佛教的东西，已为听众所厌倦。开讲的僧侣们，为了增进听众的欢喜，为了要推陈出新，改变群

① 《佛藏要籍选刊》第13册，页272。

② 李肇、赵璘：《唐国史补·因话录》，页94—95，上海古籍出版社，1979。

众的视听,便开始采取民间所喜爱的故事来讲唱。大约,这作风的变更,曾得了很大的成功……但后来也因为僧侣们愈说愈远,离开宗教的劝诱目的太远,便招来了一般士大夫乃至执政者们的妒视。"① 这种推测无疑是正确的,俗讲内容的质变自然要受到时流的抨击与反对,为思想正统者所不容。特别是尼讲的盛行,更被视为淫荡,与封建伦理道德相捍格。孙棨《北里志》云:

> 诸妓以出里艰难,每南街保唐寺有讲席,多以月之八日相牵率听焉。皆纳其假母一缗,然后能出里。其于他处,必因人而游,或约人与行,则为下婢,而纳资于假母。故保唐寺每三八日士子极多,盖有期于诸妓也。②

士子妓女能定期相会于保唐寺,原因是那里每月三、八日多讲席,而主讲之人竟然是比丘尼。钱易《南部新书》即谓:"尼讲盛于保唐,名德聚之安国。士大夫家入道,尽在咸宜。"③ 看来尼讲的举行,为青年男女的冶游提供了机会,他们借口去听讲而行幽会。韩偓《荐福寺讲筵偶见又别》云:"见时浓日午,别处暮钟残。景色疑春尽,襟怀似酒阑。两情含眷恋,一饷致辛酸。夜静长廊下,难寻屐齿看。"④ 看来韩偓在荐福寺与人幽会的幸福

---

① 郑振铎:《中国俗文学史》,页 204,东方出版社,1996。

② 《教坊记·北里志·青楼集》,页 26,古典文学出版社,1957。

③ 《文渊阁四库全书》第 1036 册,页 210。又,《兴圣寺尼法澄塔碑》载法澄(640—719)"仁孝幼怀,仪容美丽,讲经论议,应对如流"(《全唐文》,页 1027,中华书局,1983),可见姿容秀丽的女主讲人对观众确有更大的吸引力。

④ 《全唐诗》,页 1721。

十分短暂,反而平添了许多辛酸。敦煌歌辞则明确地讲有人"也知寺里讲筵开,却趁寻春玩花柳"。[1] 由斯观之,俗讲的内容及其所起的社会作用确实与佛教戒律相违背,难怪要被视为有伤风化,淫荡不堪,因为它毕竟与政治教化和宗教目的相去甚远,甚至是背道而驰。不过,普通民众与士大夫、正统派僧侣的审美取向却大不相同。《宋高僧传》载唐睦州乌龙山净土道场少康之讲导是:

> 康所述偈赞,皆附会郑卫之声,变体而作,非哀非乐,不怨不怒,得处中曲韵。譬犹善医以饧蜜涂逆口之药,诱婴儿之入口耳。苟非大权入假,何能运此方便,度无极者乎?[2]

据此,历来遭正统人士唾弃的郑卫之声才是普通民众所喜闻乐见的。少康之讲导,采用民间艺术来宣扬传布净土思想乃为一种方便。少康卒于贞元二十一年(805),可见这种把民间音乐融入佛教讲唱的做法在中唐就颇为盛行,效果亦佳。另一方面,俗讲声律之宛畅,音韵之优美又反过来促进了民间歌曲的创作。《乐府杂录》"文叙子"条云:"长庆中,俗讲僧文叙善吟经,其声宛畅,感动里人。乐工黄米饭依其念四声'观世音菩萨',乃撰此曲。"[3] 可知此际变文讲唱与民间文艺已融为一体。不过,这种融合是一把双刃剑,在促进变文繁荣的同时,又抹杀了它固有

---

① 任半塘:《敦煌歌辞总编》(中册),页1597,上海古籍出版社,1987。

② 赞宁:《宋高僧传》(范祥雍点校),页632,中华书局。1987。

③ 段安节:《乐府杂录》,《中国古典戏曲论著集成》(一),页60,中国戏剧出版社,1959。

的宗教个性，从而失去了僧团内正统派的支持。尤其是变文讲唱伎艺的女性化(尼讲)更招致了僧俗二众中“正人君子”的非议和攻击，于其持续发展最为不利。

另外，从中国文学的发展规律言，几乎每一种文体都起于民间，然后经过文人之手将它雅化，诗、词、曲、赋都是这样才臻于完善的。变文由六朝兴起，至唐虽蔚为壮观，但自始至终没有文士的积极参与，因而得不到提高，这种缺憾决定了它不可能持续繁荣的必然结局。当然，文士阶层之所以不加入变文创作，除了宗教、政治等诸多因素外，还有一个重要的原因是，变文讲唱叙事性的强化与中国言志缘情的文学传统相冲突。自先秦到隋唐，抒情文学一直占主导地位，宋元明清，叙事文学如小说、戏剧虽说勃兴，却不断有人对它们嗤之以鼻。因此，像变文这样的文体就无机会堂堂正正进入雅文学的行列了。

再则，从中国俗文学本身的发展而言，早在变文消亡之前，民间就已经开始兴起其他形式的讲唱文学，如说话，即讲故事。其渊源甚古，早在上古时代就有了这种活动，神话传说等口头文学因之得以延续流传。于此，中外概莫能外。法国哲学家柏格森(Henri Bergson，1859 —1914)早就指出，讲故事是人类文化中的功能之一。[①] 中国古代的说话到唐已甚发达。元稹《酬翰林白学士代书一百韵》有句云：“翰墨题名尽，光阴听话移。”句下自注曰：“又尝于新昌宅说《一枝花话》，自寅至巳，犹未毕词也。”[②]准此可见，当时说话的内容已很丰富。段成式《酉阳杂俎》又载：“大和末，因弟生日观杂戏，有市人小说，呼‘扁鹊’作‘褊鹊’，字

① 蒲安迪：《中国叙事学》，页 5，北京大学出版社，1996。

② 《全唐诗》，页 1002。

上声。”[①] 所谓市人小说，显然是指流行于市井的讲说故事，即说话。至两宋，话本小说隆兴，而且已有自己的文本分类，耐得翁《都城纪胜》云：“说话四家，一者小说，谓之银字儿，如烟粉灵怪传奇说公案，皆是博刀赶棒及发迹变泰之事。说铁骑儿，谓士马金鼓之事。说经，谓演说佛书。说参请，谓宾主参禅悟道等事。讲史书，讲说前代书史文传兴废争战之事。”[②] 据此，宋代说话不唯兴盛发达，涵盖了社会生活的诸多方面，甚至还把佛教的通俗宣唱也囊括了，如演说佛书的说经(即讲经)，宾主参禅悟道的说参请。也就是说，唐代的变文讲唱，有的改头换面，更新内容融入到官方许可的说话伎艺中，而那些被“异端”教派所采用的宣唱文本，如《括地变文》则被明令禁止。“变文”之名虽不彰于世，但佛教讲唱依然流行。周密《武林旧事》“诸色伎艺人”条即载有善说经的长啸和尚等共十七人。[③]

还有，那些直接受到变文俗讲之影响而形成的新讲唱文体，如鼓子词、诸宫调在宋代也异军突起。前者因用当时最为盛行的词调歌唱并以鼓为主要伴奏乐器而得名。代表作有欧阳修的

---

① 段成式：《酉阳杂俎》(方南生点校)，页240，中华书局，1981。

② 《文渊阁四库全书》第590册，页9。

③ 参见《文渊阁四库全书》第590册，页291。于此，需要特别指出的是，佛教讲经至清尚存，如潘纶恩《道听途说》“准提尼”中即谓“建康南城准提尼庵有老尼，两受戒香，岁朝九华，口齿伶俐，出入缙绅家，谈因果，讲经忏，豪门闺秀多喜引为谈友，岁获布施无算”。(《清代笔记小说类编·劝惩卷》，页289，黄山书社，1994)日人冈田玉山等编绘的《唐土名胜图会》“华严寺”条中则提到“讲经比邱圆秀”(页184，北京古籍出版社，1985)，故本节中所谓“变文的消亡”，变文之概念是指以宣唱事缘为主的俗讲与转变，并非是指从六朝至明清都有的佛教讲经文。

《采桑子》(十一首)、《渔家傲·十二月鼓子词》,赵令畤的《商调·蝶恋花》。后者由宋代泽州孔三传首创,因以多种宫调的联套曲子歌唱而得名。它说唱兼用而以唱为主,说白用散文,歌唱则用宫调。与变文讲唱相较,诸宫调是唱多于白,而变文则白多于唱,变文词较整齐,诸宫调则不然,是错落不一的长短句。诸宫调虽源自变文,然实有创新。另据南宋王灼云:"士大夫皆能诵之"[1],可知它是极受士人欢迎的,而不像俗讲变文那样常遭鄙视与非议。

综上所述,变文讲唱是在政治、文化思想及文学自身发展规律之制约等多种因素的共同作用下才消亡的。不过必须指出的是,变文讲唱在宋理宗时禁绝后,并非就说它毫无影响了,它只不过是以新的形式出现而已,那就是宝卷。宝卷产生于宋元,盛行于明清,是僧尼劝善化俗的宣教文本。其讲唱仪式与变文相类,变文有维那的梵音赞呗,称叹佛名菩萨名,宝卷则有开香赞,也上香叩拜诸佛菩萨;变文有法师登座仪式,宝卷讲唱也要坐在高台上以示与听众区以有别;变文说押座文、解座文,宝卷则唱开经偈、收经偈。诸如此类皆表明宝卷是直接源于变文,故郑振铎先生称之为"变文的长房子孙"。[2] 因此,从某种意义上说,变文并未真正消亡。

---

① 王灼:《碧鸡漫志》,《中国古典戏曲论著集成》第一册,页115,中国戏剧出版社,1959。

② 《郑振铎古典文学论文集》,页483,上海古籍出版社,1984。

第二章

变文与变相

明乎变文讲唱的发展变化之后，我们转向变文与华梵宗教艺术关系的研究。首先探讨的是变文与变相之关系，而梳理这种关系，必须先弄清变相的发展与衍变，所以我们先由此谈起。

第一节　变相入华及其在中土的发展

变相是重要的佛教艺术之一，它从域外传入我国，与本土绘画艺术相互融合，至唐而达于极致，且对道教绘画艺术产生了影响。特别是因了它的配合，使盛极一时的变文讲唱深入大唐帝国的城市乡村，教化于广大普通的民众。因此，有关变相的研究，一直受到艺术史家和文学史家的重视。

一、像教艺术之兴起及变相入华

在印度，佛教未兴起之前就已存在绘画艺术，《工巧书》著者有云："昔大梵天王叹赏毗首羯磨之功，云：山中妙最高，鸟中惟大鹏，人中如轮王，艺中是丹青。"[①] 相传印度的画像

① 戴蕃豫：《印度绘画起源与其文献》，文载张锡坤主编《佛教与东方艺术》，页278，吉林教育出版社，1980。

(Visakarmanprakàsa)即始于此。到了原始佛教和部派佛教阶段,因佛陀本人反偶像崇拜,《十诵律》即说“佛身像不应作”,① 信徒们恪守其教义,故佛画艺术尚未兴起。但是随着大乘佛教的勃兴,对佛像的崇拜则成星火燎原之势,蔚然成风而不可阻遏,这从汉译佛典中亦可见一斑,如西晋竺法护译《度世品经》卷三云:

> 其人一一供养如来,如供一佛,奉诸如来,等无特殊。是诸如来灭度之后,无央数劫,供养舍利一切宝盖,诸铃幢幡。为一一佛,无数国土,兴诸大庙,图画形像。所可立像,周遍无量无思议国。②

而唐义净译《根本说一切有部毗奈耶》卷二十八又云:

> 时给孤独长者诣佛所,礼双足已,在一面坐,白佛言:“世尊,若佛世尊在众首坐时,众便威肃;若不坐时,众无威德。若佛世尊见听许者,欲造赡部影像置于众首。”世尊告曰:“随意当作。”③

由此可知,佛陀涅槃之后,大乘信徒是把佛像等同于佛陀而崇拜的,《高僧传》谓“敬佛像如佛身,则法身应矣”④ 便是此

---

① 《大正藏》卷二三,页352。
② 《大正藏》卷一〇,页632。
③ 同①,页782。
④ 慧皎:《高僧传》,页496。

意。而作佛形像,又有种种功德和善报,如“后世生第七梵天上,寿、一切智慧无有能及者”,[1] 因此,善男信女们何乐而不为呢?

由于佛像的供养和崇拜,世人又把佛教称之为像(象)教。王巾《头陀寺碑》云:“正法既没,象教陵夷。”李善注云:“《昙无罗谶》曰:释迦佛正法住世五百年,像法一千年,末法一万年。”[2] 窥基《西方要诀释疑通规》说:“二敬有缘像教,谓造《西方阿弥陀像变》。”[3] 基法师于此一语破的,说出了像教与佛像崇拜的内在联系。

释家崇拜佛像的主要原因,在于它是导入正法之悟的最重要的方法与手段。《法苑珠林》引《迦叶经》说:

> 有一菩萨名大精进(中略)持像入山,取草为座,在画像前,结跏趺坐,一心谛观此画像不异如来。如来像者非觉非知,一切诸法亦复如是,无相离相体性空寂。作是观已,终于日夜成就五通。[4]

这种正悟方式叫做观象。而对于在家信徒而言,则有行像仪式的举行。所谓行像,是指每年佛诞日,庄严佛像以车载之巡行城内。《法显传》云:

---

① 《大正藏》卷一六,页782。

② 《文选》,李善注,页2532,上海古籍出版社,1986。

③ 《大正藏》卷四七,页109。

④ 《佛藏要籍选刊》第1册,页114—115,上海古籍出版社,1994。

> 凡诸中国（案，此指中印度），唯此国城邑为大。民人富盛，竞行仁仪。年年常以建卯月八日行像。作四轮车，缚竹作五层，有承栌、揠戟，高二疋余许，其状如塔。以白氎缠上，然后彩画，作诸天形像。以金、银、琉璃庄校其上，悬缯幡盖。四边作龛，皆有坐佛，菩萨立侍。可有二十车，车车庄严各异。当此日，境内道俗皆集，作倡伎乐，华香供养。婆罗门子来请佛，佛次第入城，入城内再宿。通夜然灯，伎乐供养，国国皆尔。①

据此，行像之时，不但要庄严诸天形像、佛像及菩萨像，还要华香供养以示隆重，伎乐供养以表喜庆，可知行像已成佛教节庆最为重要的内容。但无论是观像还是行像，其宗教本质皆在于偶像崇拜。

印度佛教出现偶像崇拜的时间，麦唐纳认为在纪元前二世纪，根据是“纪元前二三世纪的经典文学中并没有提示偶像一词”。② 释迦牟尼作为神的形像第一次出现是在迦腻色迦王朝的金币上，时为公元一二世纪间。③ 据有关佛典记载，菩萨像当先于佛祖偶像而出现，《十诵律》卷四十八即说：“如佛身像不应作，愿佛听我作菩萨侍像者善。佛言听作菩萨像。”④

佛教偶像崇拜的出现，大大地刺激了佛教绘画艺术——

① 章巽：《法显传校注》，页103，上海古籍出版社，1985。

② 麦唐纳：《印度文化史》，龙章译，页21，上海文艺出版社，1989。

③ 叶公贤、王迪民二先生认为时间在公元二三世纪间，定得太晚，见其所编《印度美术史》，页80，云南人民出版社，1991。

④ 《十诵律》，《大正藏》卷二三，页352。

变相的发展。变相,梵文原名大约有二:一是 viparinam,二是 mandala,[①]前者的意思是把一种形象变成另一种样式,后者是指拜奉佛神时所用的一种神秘绘画。与此相关的另一个词是 citra,它相当于英文中的 picture 和 painting,[②]这种用法在印度两大史诗中即已出现。一般说来,印度佛教变相艺术遵循着由抽象到具体,从宗教向世俗转化的规律。在公元前后一世纪左右的桑奇一号塔中,即有许多象征性的图案。如象征佛、法、僧的三宝标(triratna)和象征佛法的法轮(dharmachakra),还有表示佛陀诞生、成道、初转法轮、涅槃四种事物——大象、菩提树、法轮及佛塔。[③] 于此,释尊的形像没有直接绘出,而是用替代物来隐喻。在阿旃陀壁画中,则通过车轮中心的三个女人表示三毒——贪、瞋、痴。[④] 诸如此类的构思和制作,大概就是 Vaparinam一类的变相画,其主要艺术手法是象征,它在早期的佛教艺术中曾被广泛地运用。此在汉译佛典中亦可找到例证,《释氏要览》"寺院壁画条"引《根本毗奈耶律》第三十四卷云:"今敕诸比丘,于寺门壁画生死轮,应随大小圆作轮形,中安毂,次安五辐,表五趣,当毂下画地狱,二边画傍生饿鬼,次上画人天,于人趣中唯画四洲,于其毂上,涂白色,中画佛,佛前画三类物:初画鸽,表多贪,次画蛇,

---

① Vaman Shivram Apte, M. A, The Practical Sanskrit - English Dictionary, P. 862, P. 734, Delhi, 1978.

② Theodore Benfey, Sanskrit-English Dictionary, P. 304, New Delhi, 1982.

③ 参见宫活昭著、王明增译《桑奇一号塔塔门雕刻》,文载范曾主编《东方美术》,页 73,南开大学出版社,1987。

④ 查尔斯·埃利奥特:《印度教与佛教史纲》第一卷,李荣熙译,页 318,商务印书馆,1982。

表多瞋，后画猪，表愚痴。"[①] 公元一世纪后，大乘佛教勃兴，佛陀才以人的形像出现各种图绘艺术中，如迦腻色迦的钱币上，有佛陀的坐像或立像，并以希腊文雕出"佛陀"(Boddo)字样。[②] 与此同时，印度佛教美术已有了世俗化的倾向。在那伽尔朱那康达出土的一根很长的刻有佛传的大理石横梁，展示了世尊生活史中的四幅画面，有趣的是每一幅画面都由一对情侣与其他的画面隔开。[③] 在马土腊出土的《逗弄小鸟的树神》则把俏丽的美女几乎全裸地绘出，比例精确，姿势自然而优美。故查尔斯·法布里认为"这不仅远离了真正神圣的宗教的旨趣，而且是最平凡最世俗的。"[④]

公元前139年，西汉张骞出使西域，经过十余年的艰辛跋涉方回到长安。学术界一般把张氏之行作为丝绸之路开通的标志。张氏亲历西域十国，并带回我国第一首佛曲《摩诃兜勒》。[④] 随着两汉之际佛教传入中原，佛教图像亦同时流入。《牟子理惑论》即说汉时"于洛阳城西雍门外起佛寺，于其壁画，千乘万骑绕塔三匝。又于南宫清凉台及开阳城台上作佛像"。[⑤] 此是中土有关佛教美术较早的文字记载。一般说来，佛教美术主要从西域传入。这从考古上可得证明。例如1959年在新疆民丰县尼

① 《佛藏要籍选刊》第2册，页315。

② 穆罕默德·瓦利乌拉·汗：《犍陀罗艺术》，陆水林译，页96，商务印书馆，1997。

③ 查尔斯·法布里：《印度雕刻》，王镛、孙士海译，页10，文化艺术出版社，1987。

④ 同上，页12。

④ 《晋书》，页716。

⑤ 《弘明集·广弘明集》，页5。

雅遗址据说是东汉时期的合葬墓出土了一块蜡染棉布："蓝色印花，图案为一半身裸体人物像，带璎珞，手持一长筒状物，有头光，具有明显的佛教艺术色彩。"[①] 另外，有关史籍之记载亦能说明这一点。《洛阳伽蓝记》卷五载惠生"妙简良匠，以铜摹写雀离浮屠仪一躯及释迦四塔变"。[②] 所谓四塔变，《法显传》有云："佛泥洹以来，四大塔处相承不绝。四大塔者，佛生处，得道处，转法轮处，般泥洹处"，[③] 则知它是指刻在塔上的有关佛陀的四个传记故事。

初期的佛画创作，大都以天竺样式为模范。康僧会入东吴时携带大量精美佛画，直接影响了当时的吴国画家，使他们大开眼界，认真模仿并深得其法，曹不兴即为其中的佼佼者，他不仅吸收外来艺术手法，而且结合本朝艺术特色，创造出更具中国风格的佛像，被称为中国佛画之祖。此后两晋的张墨、卫协、顾恺之、戴逵、王元皆踵其后成为一代艺术大师。至梁，张僧繇学习印度的凹凸法，绘一乘寺之变相画，世咸异之，致使该寺易名为凹凸寺。今人范瑞华指出："盖吾国绘图，向系平面之表，而无阴影明暗之法，自张氏仿印度新壁画之凹凸法后，至唐即有石分三面之说矣。"[④] 由此可见印度绘图技法对中土影响之深远。即便在佛画昌炽的隋唐，仍有以天竺样式为范本创作的变相画。《历代名画记》卷三即载："敬爱寺佛殿内菩萨，树下弥勒菩萨塑

---

① 穆时英等：《建国以来新疆考古主要收获》，文见《新疆考古三十年》，新疆人民出版社，1983。

② 《佛藏要籍选刊》第14册，页307。

③ 章巽：《法显传校注》，页122，上海古籍出版社，1985。

④ 范瑞华：《中国佛教美术源流》，页26，国际文化出版公司，1996。

像,麟德二年自内出王玄策取到西域所图菩萨像为样。"①

二、变相与中土绘画之融合

中国是一个具有悠久历史和高度文明的古国,绘画艺术亦具有极其悠远的传统,仅就壁画而言,早在先秦时代就已成就斐然可观。《孔子家语》有云:"孔子观乎明堂,睹四门之墉,有尧、舜之容,桀、纣之象,而各有善恶之状、兴废之诫焉。"② 王逸《楚辞章句》又说:"楚有先王之庙及公卿祠堂,图画天地山川神灵,琦玮谲诡,及古圣贤怪物行事。"③ 由此可见,绘画在当时不唯内容已相当丰富,有历史人物、山川神灵,而且在社会生活,尤其是宗教祭祀方面起着举足轻重的作用。

至汉代,又出现了大量的画像石和画像砖,第一次对此作明确记载的是北魏的郦道元。《水经注》说死于熹平元年(172)的东汉荆州刺史李刚墓前有石刻:"雕刻为君臣官属,龟龙麟凤之文,飞禽走兽之像,制作工丽,不甚伤毁。"同书又谓汉司隶校尉鲁峻墓前石祠石庙内之画像内容为"自书契以来,忠臣孝子贞妇,孔子及弟子七十二人形像,像边皆刻石记之,文字分明"。③近世从河南、山东、四川、陕西、江苏发现的一些汉画像石,亦如郦氏所载,其内容多为历史故事。如山东嘉祥武氏祠之《齐国义母》之石刻是根据《列女传》的相关故事而刻成的,该故事云:

齐义继母者,齐二子之母也。当宣王时,有人斗死于道

---

① 《文渊阁四库全书》第812册,页310,台湾商务印书馆影印本。

② 《文渊阁四库全书》第695册,页27。

③ 《文渊阁四库全书》第1062册,页25。

③ 《水经注》,页130,岳麓书社,1995。

> 者，吏讯之，被一创。二子兄弟应其旁。兄曰："我杀之。"弟曰："非兄也，乃我杀之。"期年，吏不能决，言之于王。王曰："今皆赦之，是纵有罪也；皆杀之，是诛无辜也。寡人度其母能知子之善恶，试问其母，听其所欲杀活。"相召其母，问之曰："母之子杀人，兄弟欲相代死，吏不能决，言之于王。王有仁惠，故问母何所欲杀活。"其母泣而对曰："杀其少者。"相受其言，因而问之曰："夫少子者，人之所爱也。今欲杀之，何也？"其母对曰："少者，妾之子也。长者，前妻之子也。其父病，且死之时，属之于妾曰：'善养视之。'妾曰诺。今既受人之托，许人以诺，岂可忘人之托而不信其诺耶？且杀兄活弟，是以私爱废公义也，背言忘信，是欺死者也。夫言不约束，已诺不分，何以居于世哉？子虽痛乎，独谓行何？"泣下沾襟。相入言于王。王美其义，高其行，皆赦不杀，而尊其母号曰义母。①

石刻图选取了故事中的一个场景，共绘五人（见本书128页插图1），中间仰卧在地的是被害人，上有榜题"死者"二字；其左有三人，拱手跪地者是弟弟，榜题"后母子"三字；其后是哥哥，躬身而立，右手握匕首（此为绘者合理想象，原故事未交待用何凶器），榜题"齐继母"三字；死人之右的骑马者当是办案官，榜题"追吏骑"三字。这幅石刻所宣扬的主题是儒家的道德信与义。其他像《伯俞（榆）悲亲》是据刘向《说苑》卷三《建本》中的一个历史故事图绘而成。该故事说："伯俞有过，其母笞之泣。其母曰：'他日笞子，未尝见泣，今泣何也？'对曰：'他日俞有罪，笞尝痛，

① 张涛：《列女传译注》，页183—184，山东大学出版社，1990。

今母之力不能使痛,是以泣。'"[1] 该石刻图绘二人,站着的妇人左手前指,右手扶木杖,上有榜题"榆母"二字;双手掩面跪地之人即伯俞,上有榜题"伯愈伤亲年老,气力稍衰,笞之不痛,心怀楚悲"。[2] 这幅石刻,其主题则是宣扬儒家的忠孝之道。

汉代石刻画确立的图文并举的形式后来成为中国绘画美术一以贯之的传统。这种方式在印度时有所见,巴鲁特的浮雕上即刻有解说性的铭文,如"Jetavana, Anàdhape - ḍikodeti koṭisaṃtha tena keto", "Maghàdeviya - jàtakaṃ",[3]但它远不及中土来得普遍。在我国的变相画中,几乎每幅都有榜题,如《历代名画记》卷三载唐代两京寺观壁画云:

> 三阶院东壁张孝师画《地狱变》,杜怀亮书榜字。院门内外神鬼王韶应画,王什书榜字。[4]

榜字即榜题,用以介绍图画中的主要人物或点明故事的主要内容及重要情节,它与图的结合,史谓"左图右史"之制。闻名世界的敦煌壁画,其构图形式仍沿用这一传统体制。所不同的是大量吸收了印度美术的先进技法,如用明暗法来表现人物的立体感,不再像先秦两汉那样平列所有人物,而采用焦点透视,从而收到了良好的审美效果。

---

① 《文渊阁四库全书》第 496 册,页 24。

② 吴曾德:《汉代画像石》,页 149,文物出版社,1984。

③ Victor H. Mair, T'ang Transformation Texts, P. 84, Harvard University, 1989.

④ 《文渊阁四库全书》第 812 册,页 305。

我国是个极重伦理的国家，素有艺术为政教服务的传统。于此，绘画也不例外，常常是用来宣扬忠孝节义。曹植即说："观画者见三皇五帝，莫不仰戴；见三季异主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠臣死难，莫不抗节；见放臣逐子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉赏。是知存乎鉴戒者，图画也。"[①] 因此，佛教美术一传入中土，就受到了本土美术固有的思想传统之影响。它们除了宣扬自有的宗教精神，如绘制"月光王以头施人"、"尸毗王割肉喂鹰"、"九色鹿拯救溺人"、"萨埵舍身饲虎"等表现"六度"修行内容的绘画外，还特别推崇"须阇提割肉奉亲"、"睒子忠君孝亲"的变相画，根本原因就在于它们和儒家的忠孝观相契合。而在西域十分盛行的印度式的"丰乳、细腰、大臀、遍体圆光的裸体艺术，一进入敦煌就销声匿迹，而代之以非男非女的菩萨、伎乐与飞天形像，其根本原因仍在于要适应儒家伦理道德观念和审美习尚"。[②] 由此可见，变相与本土绘画的融合，不单是形式上的相互借鉴，更重要的是思想方面的统一。

三、中土佛教变相的衍变

就目前所知的材料，佛教图像的考古文物，其时间最早者在东汉末年。桓、灵时期(147—189)，在内蒙古和林格尔的墓中壁画上就有佛教的故事画，其中一幅有榜题"仙人骑白象"五字，俞伟超先生考定它是佛陀降身故事。[③] 在滕县出土的六牙白象图，1954年劳干先生即推测其为东汉章帝前后的佛教史迹。因

---

① 《文渊阁四库全书》第812册，页279—280。

② 段文杰：《段文杰敦煌艺术论文集》，页69，甘肃人民出版社，1994。

③ 俞文超：《东汉佛教图像考》，《文物》1980年第5期。

为六牙白象只见于佛教传说，故劳干说它是明显地指示出了早期佛教艺术对中国艺术的影响。①1953年发掘的沂南古画像石墓建造年代大致在灵献之际，发掘者认为最可注意的是其中有“从印度传来的佛教艺术的最早的影响，这种佛教因素揉合于中土原有的图像之中，代表着佛教艺术在中国萌芽时期的一种特有的色彩”。② 凡此种种，皆说明东汉末期佛教美术在中土已有了一定的影响。

直接把佛教图像称为“变”、“变像”的文字记载则首见于东晋。如《法显传》有“睒变”之说，③ “睒变”即绘睒子本生故事的图画。王齐之的《萨陀波伦赞》则谓：“因画般若台，随变立赞”，④ “随变立赞”是说根据不同的佛教图画来题写赞诗。元代念常《佛祖历代通载》卷七云：“秦王姚兴致书饷慧远，龟兹细缕杂变像”，⑤ 僧祐记此事则是“细镂杂变石像”，⑥ 据此可知是雕刻类的佛像。至若称佛教图像为“变相”，则至唐才蔚为风气。裴孝源撰《贞观公私画史》说：“《维摩诘变相图》一卷，张墨画”。⑦ 黄元之《润州江宁县瓦官寺维摩诘画像碑》云：“在江宁

---

① Laokan, Six - Tusked Elephants on a Han Bas - Relief, Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol, 17, P.P.366 - 369, 1954.

② 曾昭燏等：《沂南古画像石墓发掘报告》，页68，文化部文化管理局，1956。

③ 章巽：《法显传校注》，页154，上海古籍出版社，1985。

④ 《佛藏要籍选刊》第3册，页1107。

⑤ 《大正藏》卷四九，页525。

⑥ 僧祐：《出三藏记集》，页569。

⑦ 《文渊阁四库全书》第812册，页24。

瓦官寺变相者,晋虎头将军顾恺之所画也。"[①] 黄文正题称"维摩诘画像",而文中易名为"变相",可知变相指的就是佛教图像,其含义与"变"、"变像"相仿。

此外,"经变"与"变现"亦可指佛教图画。《梁书·扶南传》云:"其图经变,并吴人张(僧)繇手。"[②] 意指画家张僧繇根据佛经来绘制变相画。《法显传》则说:"作菩萨五百身以来种种变现,或作须大拏,或作睒变,或作象王,或作鹿马,如是形像,皆彩画庄校。"[③]《续高僧传》也说:"像随僧来,京邑道俗备得观仰,其中变现,斯量难准,或佛塔形像,或圣贤天人,或山林帐盖,或三途苦趣。"[④] 由斯观之,变现亦可统称各种佛画。

到了南北朝,见诸文字记载的佛教变相日益增多。如《洛阳伽蓝记》之"四塔变",《续高僧传》之"地狱图变"、[⑤]"九想变"。[⑥] 隋唐两代,各种变相则不胜枚举,仅《贞观公私画史》中就有"杂物变相"、"法华变相"、"弥勒变相图"等。[⑦] 另外,风行一时的《降魔变》亦首见于灌顶的《隋天台智者大师别传》。[⑧]

佛教变相画的勃兴,亦影响到道教美术,隋之展子虔就绘有《道经变相》,[⑨] 顾名思义,它是根据道教经典绘制而成的变相

---

① 《全唐文》,页 2700。
② 《梁书》,页 793,中华书局 1973 校点本。
③ 章巽:《法显传校注》,页 154,上海古籍出版社,1985。
④ 《佛藏要籍选刊》第 12 册,页 718。
⑤ 同上,页 651。
⑥ 同上,页 683。
⑦ 《文渊阁四库全书》第 812 册,页 26。
⑧ 《大正藏》卷四九,页 193。
⑨ 《文渊阁四库全书》第 813 册,页 72。

画，表现的是道教的题材。唐代杨廷光在开元观西廊院天尊殿前则绘制了《龙虎君明真经变》。[①] 至宋，这种道教变相画依然存在，如范成大《吴郡志》即载有绍兴十六年(1146)所绘制的《灵宝度人经变相》。[②]

中土的佛教美术与印度的发展态势没有根本性的差异，都遵循着由宗教向世俗化转变的规律。

早期的中土佛画，其主人公多是佛、菩萨、金刚力士、飞天神等教中人物，很少有世俗人物出现，而且其造型带有天然的西域风格："身材短而壮，身高四五头，面庞丰圆略长，直鼻、竖眉、大眼、厚唇、耳轮长垂"。[③] 一般腰裹长裙，足踏莲花，以示自莲花中化生，头后往往衬有神的光圈，因此可以说是神性的表现。直到北周时期才出现汉族化的偶像——阿难。若就敦煌壁画而言，中原式的"秀骨清像"到北魏后期才进入莫高窟。"秀骨清像"是南朝绘画的一种美学风格，它由刘宋画家陆探微(424—471)所创立，其特点是人物清瘦，褒衣宽带，给人以庄严沉穆之感。

至唐，佛画变相则完全世俗化。《五灯会元》谓唐初塑家是"善塑性，不善佛性"，[④] 前一"性"是指人性，即谓世俗人物的特性，而"佛性"是佛教要突显的宗教性，神性。这句话揭示了当时佛画的审美趋势，即把佛从高高的神台上完全降到普通人的地位，完全等同于世俗人物。《太平广记》载盛唐画家吴道玄的佛

---

① 《文渊阁四库全书》第812册，页26。

② 范成大：《吴郡志》，页454，江苏古籍出版社，1986。

③ 《段文杰敦煌艺术论文集》，页64，甘肃人民出版社，1994。

④ 普济：《五灯会元》(苏渊雷点校)，页56，中华书局，1984。

教变相画:"两都寺观,图画墙壁四十余间,变像即同人相,诡状无一同者。"① 众所周知,佛画的制作,有极其严格的规定,其人物比例,着色用彩,无不一一程式化。《造像度量经》云:"以自手指量,百有二十指。肉髻崇四指,发际亦如此",② 对佛像的比例作了十分明确的规定。吴道玄抛弃此种种清规戒律,把佛之变相等同于凡夫俗子、普通民众,无非是表明佛教美术之世俗化进程已不可逆转。特别是唐代佛画人物女性化的特点,尤引人注目,发人深省。唐初道宣说:"造像梵相,宋齐间皆唇厚鼻隆目长颐丰,挺然丈夫之相。自唐来笔工皆端严柔弱似妓女之貌。故今人夸宫娃如菩萨也。"③ 诚然,女性的妩媚体态直观上更易引起世人的兴趣,但这种转变实际上反映了佛教艺术对世俗的妥协。段成式《酉阳杂俎》载韩幹所绘释梵天女"悉齐公妓小小写真也"。④ 齐公即中宗时的宰相魏元忠,其家妓小小是当时著名的美女。寺院之中的释梵天女以世间美女绘之,只能说明变相画已完全实现人神为一,宗教美术也彻底世俗化了。

事实上,敦煌壁画中就有直接反映世俗生活的内容。如《弥勒下生经变》中的婚礼图便是以隋唐风俗绘制而成的,青庐、百子帐、夫妇交拜皆有文献可征,与史书之载相吻合。《宋国河内郡夫人出行图》则表现了唐代贵妇人出游的豪华场面。宋氏为河西十一州节度使张议潮的夫人,受朝廷敕封为"宋国夫人"。图中她头戴凤冠,气度幽雅雍容。随行的春游队伍庞大,且有百

① 《太平广记》,页1622。

② 《大正藏》卷二一,页941。

③ 《佛藏要籍选刊》第2册,页300。

④ 段成式:《酉阳杂俎》,页250,中华书局,1981。

戏献技，舞乐助兴，可见该图是一幅表现当时上层社会生活的世俗风情画卷。其他如农业、商业、交通、体育、军事等社会生活内容无不在佛教壁画中得到充分表现。凡此种种，皆证明宗教艺术与世俗艺术已浑然相融。这点，与变文讲唱的发展趋势完全相同。

第二节 变相的创作及其用途

有关变相的创作及用途，前贤时彦的讨论已相当全面，不过，还是有些问题需要进一步澄清，如变相是否如有的学者指出的那样，它是"变佛经为图像之意"，[①] 即变相与佛经的亲合关系有多深，是否完全统一？再则，变相是否只用于变文之演唱？除此之外，还有无他用？

一、变相的创作

在讨论这一问题之前，有必要先交待变相的分类。从内容言它包括两大类：一是非情节性的人物画，二是有情节的故事画。前者常称为"变像"（有时与"变"、"变相"通用），它主要有各种佛祖像、菩萨像、明王像、罗汉像、天尊像及由此组合而成的曼荼罗；[②] 后者有佛本生图、说法图、菩萨本行本事图及其他经变图，它们是敷演佛经内容而成，多用几幅连续的画面表现故事

---

① 郑振铎：《中国俗文学史》，页150，东方出版社，1996。

② 唐菩提流支译《五佛顶三昧陀罗尼经》中提到"变像"之画法，它实指的是曼荼罗的制作，见《中华大藏经》第23册，页262。又同人译《不空羂索神变真言经》："曼拏罗中种种变相，唯加祐护持真言者。"（《中华大藏经》第19册，页563）这里的"变相"也是指曼荼罗。

与情节，故称佛经变相，简称经变或变。[①]上述分类，若用图表示，则为：

变相(变) { 变像(非情节性的人物画)
经变(情节性的故事画)

兹按此分类，先说变像的创作方法。

唐人清昼《画救苦观世音菩萨赞》序云："乃于宝胜殿内，按经图变。只于壁上，观示现之门，不舍毫端，礼分身之国。"[②] 于此，清昼揭示了变像的创作是按经图变，即严格按照经文的规定来制作变像。《图像抄》中谓般若菩萨之画法时引《陀罗尼集经》云："通身白色，面有三眼，师子座上结跏趺座(坐)。两臂作屈，左臂屈肘，侧在胸上，仰五指半展，掌中画作经函。右手垂著右膝上，五指舒展。左安梵天，右安帝释。菩萨光上两相，皆画作须陀会天。坐下画作香炉，左右画八神王并十六善神也。具如经文。"[③] 这里不但交待了绘制般若菩萨的具体内容，若坐姿，若手印，若侍从，若供养，而且进一步指出所有诸神的变相皆是"具如经文"制作而成。

敦煌遗书 P.3916 号则详细地描述了七俱胝佛母的绘法：

① 参见《佛光大辞典》第6册，页5558；第7册，页6917，书目文献出版社1989年影印本。经变、变相简称变的例子在隋唐五代极多，如杜甫《观薛稷少保书画壁》诗："又挥《西方变》，发地扶屋椽。"仇兆鳌注曰："《西方变》，言所画西方诸佛变相。"

② 《全唐文》，页9556。

③ 《图像抄》，《大正藏·图像部》卷三，页22—23。

> 取不截白叠(氎)清净者择去人发,画师受八戒斋。不用胶。和色用新碗,盛彩色而画之。其像作黄白色,种种庄严其身。腰著白衣,衣上有花。又身著轻罗绰袖天衣,以绶带系腰,朝霞终身。其手腕以白螺为钏,七宝庄严。一手上著指环,都十八辟(臂)。面有三目,上二手作说法相,右第二手施无畏(印),第三手把剑,第四手把数珠,第五手把微若布罗迦(唐言满果,此间无,西国有),第六手把钩,第七手把钺斧,第八手把跋析罗,第九手把宝鬘。左第二手把如意宝幢,第三手把莲花,第四手把澡灌(罐),第五手把索茅,第六手把轮,第七手把螺,第八手把贤瓶,第九手把般若波罗蜜经夹。菩萨下作水池,池中安莲花,难陀拔二龙王共收(守)莲花萼。于莲花上安准提菩萨,其像周围安光明火焰。其像作怜悯眼看,行者在下坐,手指香炉面向上看菩萨。于菩萨上画二净居天,手捧花作供养势,像法如是。《佛说七俱胝那母准尼大明陀罗尼经》。

七俱胝佛母,又称准提菩萨,准提观音,他是胎藏曼荼罗第二佛母院七尊中之一。上引 P.3916 号经文对它的制作方法、内容、材料都作了极其严格的规定,可见依经图变绝非虚言。

至若佛祖释迦牟尼的画法,晋译《观佛三昧海经》在叙观佛的三十二相时有所交待云:"自有众生乐观如来掌文间成如自在天宫,其掌平正,人天无类,当于掌中生千辐相,于十方面开摩尼光,于其轮下有十种画,一一画如自在天眼,清白分明",① 此即提示了佛陀掌纹之画法。该经又谓如来髭相是"诸髭毛端开敷

① 《大正藏》卷一五,页 648。

三光，紫绀红色。如是光明，直从口边旋颈上照，围绕圆光作三种画，其画分明，色中上者，一一画间生一宝珠”，[1] 此即指出了释迦髭相之绘法。唐译《大毗卢遮那成佛神变加持经》亦谓：“东方初门中，画释迦牟尼，围绕紫金色，具三十二相，被服袈裟衣，坐白莲花台。”[2] 由斯可见，绘制佛陀相，主要表现的是他的三十二相。所谓三十二相，是指佛有三十二种美好的相状，《大智度论》即说：“一者足下安平立平如奁底；二者足下千辐辋轮，轮相具足；三者手足指长胜于余人……三十一者眉间白毫相，软白如兜罗绵；三十二者顶髻肉成。是三十二相，佛身成就”。[3] 与此同时，佛还有八十种随形好，真是美轮美奂，妙不可言。

次说经变的创作。经变因其内容繁杂，故事情节丰富，所以常需要用连续的几幅画面来表现。于此，汉泽佛典中也有所提示，《付法藏因缘传》卷一有云：

> (雨舍)令阿阇世王坐斯池中，而复更以鲜净白氎，图画如来本行之像。所谓菩萨从兜率天化乘白象降神母胎。父名白净母曰摩耶，处胎十月满足而生。未生至地帝释奉接，难陀龙王及拔难陀吐水而出，摩尼跋陀大鬼神王执持宝盖随后侍立，地神化花以承其足。四方各行满足七步，至于天庙令诸天像悉起奉迎。阿私陀仙抱持占相，既占相已生大悲苦，自伤当终不睹佛兴……舍至树下，六年苦行，便知是苦不能得道。尔时复到阿利跋提河中洗浴。

① 《大正藏》卷一五，页 657。

② 《大正藏》卷一八，页 7。

③ 《佛藏要籍选刊》第 8 册，页 1087。

> 尔时有二牧牛女人,欲祀神故以千头犕取其乳饮五百头,如是展转乃至一牛,即取其乳煮用作糜,涌高九尺不弃一滴……于是女人便奉菩萨,即为纳受而用食之,然后方诣菩提树下,破魔波旬成最正觉。于波罗捺为五比丘初转法轮,乃至诣于拘尸那城力士生地入般涅槃。如是等像悉皆图画。①

此处所说,乃是佛传画的内容,即所谓“八相成道”,它包括降兜率相、托胎相、降生相、出家相、降魔相、成道相、说法相、涅槃相。这种佛传画正是中土最常见的。还有另一种绘法与此大同小异,无“降魔”而加“住胎”一相,亦称八相成道。据丁明夷先生考定,克孜尔第110窟的佛传壁画即绘有此八项之内容。②

南传佛教的佛传图,只绘有释迦诞生、降魔、初转法轮和涅槃等四相图,也叫四大事,此在《法显传》及《洛阳伽蓝记》中均有记载。在克孜尔第205窟还存有“四相图”的壁画,③ 这当与南传佛教有关。但无论八相、四相,所依据的都是有关叙述佛陀本行的经典,它们主要是《修行本起经》、《太子瑞应本起经》、《普曜经》、《佛本行集经》、《佛本行经》、《过去现在因果经》、《方广大庄严经》等等不一而足。此种佛本行变相见于文献记载的,在唐都长安大云寺有隋杨契丹画的《本行经变》,菩提寺、化度寺有唐董谔、杨廷光、杨仙乔画的《本行经变》,圣慈寺有程逊画的《本行经变》,宝刹寺有杨契丹绘的《涅槃变相》,永泰寺有郑法士的《灭

① 《大正藏》卷五〇,页299。

② 丁明夷:《克孜尔第110窟的佛传壁画》,《敦煌研究》1983年创刊号。

③ 同上。

度变相》,光宅寺有尉迟画的《降魔变相》,[1] 真是林林总总,举不胜数。

除了佛本行经变外,还有绘佛本生的经变。此在印度所建的山奇(又译桑奇sañchi)大塔上,即绘有"睒子本生"、"猴王本生"、"独角仙人(ṛshi)"等本生故事。[2] 这些故事大都见于康僧会所译的《六度集经》,宣扬佛教的六种方便——布施、持戒、忍辱、精进、禅定、智慧。这种本生经变在早期佛画中亦很常见,如克孜尔石窟就有《象王施牙》、《猕猴舍身救人》、《免王梵身供养梵志》等壁画。在敦煌,这种本生画则举目皆是,如275窟有《毗楞竭梨王本生》、《快目王施眼本生》、《月光王施头本生》,257窟有《九色鹿本生》,254窟有《萨埵太子舍身饲虎本生》、《尸毗王割肉贸鸽本生》,428窟有《须大拏太子本生》,299窟有《睒子本生》,其内容极其丰富。

与此同时,根据各种盛行的大乘经典所绘制的经变画也十分流行,裴孝源《贞观公私画史》即载有董伯仁所绘的《弥勒变相》,展子虔的《法华变相》,[3] 顾名思义,它们是分别据《弥勒经》、《法华经》创作而成。张彦远《历代名画记》卷三又有如下记载:"兴唐寺有院内西壁吴(道玄)画《金刚变》。千福寺有吴画《弥勒下生变》。懿德寺有《华严变》。荐福寺有《维摩诘本行变》。光宅寺有《西方变》。大云寺有《净土经变》,昭成寺有《净

---

① 《文渊阁四库全书》第812册,页305—309。

② 常任侠:《印度与东南亚美术发展史》,页15,上海人民美术出版社,1980。

③ 同①,页26。

土变》、《药师变》。"[①] 即便是禅宗,也用经变来宣教,《五灯会元》即载有绘制《楞伽变相》事,[②] 莫高窟第 9 窟所绘的也为《楞伽变相》。

关于经变的经营布置,内典中亦作了规定。《根本说一切有部毗奈耶杂事》云:

> 佛言:"长者,于门两颊应作执杖药叉,次旁一面作大神通变。又于一面作五趣生死之轮,檐下画作本生事。佛殿门傍画持鬘药叉,于讲堂处画老宿比丘宣扬法要。于食堂处画持饼药叉。于库门旁画执法宝药叉。安水堂处画龙持水瓶著妙璎珞。浴室火堂依《天使经》法式画之,并画少多《地狱变》。于瞻病堂画如来像躬自看病。大小行处画作死尸形容可畏。若于房内应画白骨髑髅。"是时长者从佛闻已,礼足而去,依教画饰既并画已。[③]

由斯观之,寺庙壁画的绘制,并非无章可循,而是每像每图都有其宗教含义,如安水堂画龙、瞻病堂画如来看病都是名实相符,各得其所。

变相的具体制作,带有极强的宗教色彩,仪式较为繁琐。日人净然撰《行林钞·画像品第七》云:"先须画像,择取善好月好时日,于晨朝起首画像。好月者,正、二、三、四、五、八、十二月等。好时日者,日月蚀时,或地动时,或鬼宿合日,或白月十五日、二

① 《文渊阁四库全书》第 812 册,页 305—309。

② 普济:《五灯会元》(苏渊雷点校),页 52,中华书局,1984。

③ 《大正藏》卷二四,页 283。

十三日等。即唤画师,先沐浴了,与三昧耶戒,便与三昧耶灌顶,每出入常须洗浴换衣,亦不得还贾。"[①]《陀罗尼集经》又谓:

> 当作阿弥陀佛像。其作像法,先以香水泥地作坛,唤一二三好巧画师,日日洒浴,与其画师受八关戒。咒师身亦日日洒浴,作印护身,亦与画师作印护身。咒师画师两俱不得犯戒破斋,不得吃五辛酒肉之物。作坛中央著帐,四方著饮食果子,种种音乐供养。阿弥陀佛,其画师著白净衣服,用种种彩色,以熏安陆悉等香汁和之,不得用皮胶,咒师坐于坛外面向西,画师面向东。咒师前著一香炉,烧种种香及散诸华,夜即然灯。咒师作阿弥陀佛身印,诵陀罗尼咒。[②]

据此,画师画制变相,一定要先受戒,受佛身印,并且不能违戒破斋。另外,还要选择吉祥时日,不是随时随地都可行事。画像之始,应举行种种仪式以示庆贺,以表庄严,场面壮观,想必亦为释家重要的法事之一,不能游戏视之。

变相制作中,其画像顺序亦有讲究。金刚智译《金刚顶瑜伽中略出念诵经》云:

> 第一画弥勒,其次不空见。次画一切能合恶趣。复画乐摧一切黑暗忧恼。次画香象,复画勇猛。次画虚空藏,次画智藏,次画无量光,次月光,次贤护……及画所有不退转

---

① 《大正藏》卷七六,页 78。

② 《大正藏》卷一八,页 800。

者，诸有趣者乃至诸轮转有路。①

这是以弥勒为主尊的变相画，最重要的是弥勒佛，故先画之，然后又按主次尊卑画诸菩萨，诸有趣之类。

变相制作之工序，要求亦严。《敦煌第216窟题记》有云："粉之绘之，再涂再臒，或饰或装，复雕复错。"② 其过程有起草、上色、反复修改及最后定稿，力求做到尽善尽美。

综上所述，变相的创作具有多方面的要求，从程序言，必须遵守宗教仪轨，丝毫来不得半点马虎，真是严格依经图变。但从变相所绘制的内容看，是否按经图变则不尽然。大概非故事性的变像及曼荼罗基本上遵循这一原则，因为其内容较单纯，执行起来较方便。而经变画则可根据需要作灵活处理，因为不可能把经文的每一细节都用画面的形式表现出来，所以只能截取最典型的场景来表达经文的主要内容。如前文所述佛传图之"八相变"、"四相变"及其他经变画均如此。另外，画家绘制经变画，还可有自己的即兴创造，如敦煌第164窟的《天请问经变》壁画中的忉利天宫及帝释天形象便是经文中所没有的内容。③《弥勒下生变》则把唐代世俗生活中的婚礼场景挪用过来。凡此种种，皆表明变相与佛经原典之关系并不完全统一。若笼统言之，说变相是变佛经为图像也未尝不可。

二、变相之用

至若变相之用，征诸史籍，大致有以下几种。

---

① 《大正藏》卷一八，页241。

② 敦煌研究院编：《敦煌莫高窟供养人题记》，页98，文物出版社，1986。

③ 李刈：《敦煌壁画中的〈天请问经变相〉》，《敦煌研究》1991年第1期。

1.与佛经一样,用于追亡祈福。中古以降,抄经写经以求福报蔚为风气。敦煌遗书P.2055号《佛说盂兰盆经》题记云:“六月十一日是百日斋,写此经一卷为亡家母马氏追福,愿神游净土,莫落亡途。”同卷《佛母经》题记又云:“为亡过家母写此经一卷,愿说影好处,勿落三途之哉(灾)。佛弟子马氏一心供养。”这是写经以追念亡灵。P.2056《阿毗昙毗婆沙卷第五十二》题记则说:“龙朔二年七月十五日右卫将军鄂国公尉迟宝琳与僧道奕及户县有缘知识等敬于云际山寺洁净写一切尊经,以此胜因上资皇帝皇后七代父母及一切法界苍生、魔法船公,鼓拽无溺于爱流,慧炬扬晖,靡幽于永夜,释担情尘之累,咸升正觉之道。此经即于云际上寺常住供养。”这是为生者祈福的写经。

变相之用,亦如佛经。阿斯塔那29号墓文书有云:“画维摩,文殊等菩萨变一捕(铺)……开相起咸亨三年四月十五日,遣家人祀法,向塚间堀底作佛,至其月十八日,计成佛一万二千五百卌佛。于后更向堀门里北畔新塔厅上佛堂中东壁上,泥素(塑)弥勒上升变,并菩萨侍(者)天神等一捕,亦请记录……更于生绢画两捕,释迦牟尼变并侍者诸天。”① 由斯观之,唐初西域之地即以变相作为死者的供养之物,而且内容相当丰富,有维摩、文殊、佛陀之变像,更有弥勒上生之经变。

饶宗颐先生编《唐宋墓志》也载有天宝十四载(754)正月卅日的《供养人碑记》,碑中亦含有一幅变相图。饶先生谓:“此碑图占四分之三,文占四分之一,分刻左右上角,右为韵语一段:夫人韩兮贞女,忆故夫兮羁侣,立浮图兮长□,□生死兮齐举。天宝十四载正月三十日立。弟韩贞王赞,女二娘□□二姑。左段

① 《吐鲁番出土文书》第七册,页67—74,文物出版社,1986。

为佛经，中列供养人名字二人，残损不可读。左方为‘罗侯罗□弟子韩八娘一心供养’。”[①] 这里的变相与佛经的作用相同，同时作为荐亡追福之物。另外，从碑记中的人名韩二娘、八娘推测，这是一户普通的百姓人家。可知变相作供养，在当时已成为一种风气。

《敦煌第192窟供养人题记》又云：“乃于莫高岩窟龛内塑《阿弥陀佛像》一铺七事，于北壁画《药师变相》一铺，又画《天请问经变相》一铺，又于南壁上画《西方阿弥陀□变相》一铺，又画《弥勒佛变相》一铺……十种好随形，若似又背恶回社为斋，每年三长以……是供奉献三宝。又年岁至正月十五日□七……分就窟燃灯，年年供养，不绝此功德，先奉为当今皇帝，御宇金镜常悬，国祚永隆，又愿我河西节度使万户侯□司空张公命同劫至寿。”[②] 这里说到造窟及塑各种变相，其用之一是在□七日为逝者追荐亡灵，更重要的是在为生者祈福，包括皇帝、大臣等。

2.观想之用。唐善导《观念阿弥陀佛相海三昧功德法门》云：“又若有人，依观经等画造《净土庄严变》，日月想观宝地者，现生念念除灭八十九亿劫生死之罪。又依经画变，想观宝树宝池宝楼庄严者，现生除灭无量亿劫阿僧祇劫生死之罪。”[③] 观想念佛是释家修行方式之一，它通过观看佛的变相来想像佛国土的种种庄严从而导入正悟之途，它在净土宗中极为流行。善导本人光大净土宗时，就与此有关。史载他“少出家，时见《西方变

---

① 饶宗颐编：《唐宋墓志》，页71，香港中文大学出版社，1981。

② 敦煌研究院编：《敦煌莫高窟供养人题记》，页85，文物出版社，1986。

③ 《大正藏》卷四七，页24。

相》,乃叹曰:'何当托质莲台,栖神净土!'"①

3.醒世之用。变相在宣扬传布佛教教义时,常能用直观的方式警醒世人。《往生西方瑞应传》云:"后周朝静霭禅师在俗时,入寺见《地狱变相》,谓同辈曰'审业如之'"。② 因果报应观在中土最深入民心,故梵宇之壁大都绘有《地狱变相》,它通过描绘各种恐怖的地狱场景使人相信善恶之报毫厘不爽。于此,《唐朝名画录》云吴道玄所绘景云寺《地狱变相》:"时京都屠沽渔罟之辈见之而惧罪改业者往往有之,率皆修善,所画并为后代之规式也。"③ 足见其震撼人心之强。

4.辅助变文讲唱。有关这种记载,不胜枚举,如房翰《大唐扬州大都督府六合县冶山祇洹寺碑》云:"真仪灭已,图像俨然,可以导利迷途,可以发明觉路……今上座怀亮、寺主惠勖、都师德本、道裕、元逸、惠瑳等,扬枹净域,鼓拽法流,发四谛之良音,辩百非之妙旨……虽佛在虚空,固难闻见,而人瞻影像,或易凭依。"④ 李华《衢州龙兴寺故律师体公碑》也说:"建讲堂、门楼、厨库、房库、画诸佛刹,凿放生池,闻者敬,观者信,听者悟。"⑤ 敦煌遗书 P.2044 号《闻南山讲》则谓:"于是张翠幕,列画图,扣洪钟,奏清梵。"⑥ 由斯可知,变文讲唱确实常有图画相助而行。这是利用变相的直观性来吸引观众(听众),诚如欧洲教皇格利

① 《大正藏》卷五一,页 105。

② 同上,页 104。

③ 《文渊阁四库全书》第 812 册,页 384。

④ 《全唐文》,页 3576。

⑤ 同上,页 3235。

⑥ 黄征、吴伟编:《敦煌愿文集》,页 149,岳麓书社,1995。

高利(Gregory,the GreatPope)所说:"绘画对于文盲,如书籍之对于能读会写的人。"[①] 对于大多数文化水平不高或者根本就没有机会接受教育的悠悠凡庶而言,绘画艺术更有助于他们形象地理解宗教教义。中外于此皆然。另一方面,变相在变文讲唱中,能在关键的情节及内容重要之处给听众(观众)以提示,便于他们及时了解讲唱的进程。吉师老《看蜀女转<昭君变>》谓:"翠眉颦处楚边月,画卷开时塞外云",所谓"画卷开时塞外云"就是说讲唱《王昭君变文》之时,每述及昭君出塞这一情节,便把相关的图画展现在观众面前。至于变相与变文讲唱的具体配合,本章第三节将细论,此不赘述。

第三节　变相与变文之关系

变文讲唱中多用变相,这是不争的事实,但两者之间如何配合,这倒值得深入探讨。

一、变相与变文之配合

以前的研究者认为变相只用于俗讲转变中,这其实是一种误会。前引 P.2044 号《闻南山讲》里说"于是张翠幕,列图画,扣洪钟,奏清梵",可见变相也用于僧家讲经文中。现存敦煌卷子 P.2003 号《佛说十王经一卷》、P.2010 号《妙法莲华经观世音菩萨普门品》、P.2013 号《佛说灌顶拔除过罪生死得度经》、P.3074 号《人兽鸟身迦楼罗天像及观王药药上二菩萨经文》等皆图文并茂,疑其为讲经之用。兹举 P.2003 及 P.2010 两卷为例,以见其

---

① 苏珊·伍德福特:《剑桥艺术史》第 3 册,罗通秀译,页 349,中国青年出版社,1994。

要。

P.2003号《佛说十王经一卷》前题为"《谨启讽阎罗王预修生七(斋)往生净土经》,誓劝有缘以五会启经入赞念阿弥陀佛",题下有注云:"成都府大圣慈寺沙门藏川述"。可见此卷是藏川和尚讲说《佛说十王经》的记录,听讲对象是五会念佛之法会上的净土信众。其中的变相插图亦当藏川法师或在他组织下请人绘制而成。该卷共有图15幅,题前一幅总绘佛陀说法场面(见插图2),述的是经之缘起部分(序品),与藏川的赞文"如来临般涅槃时,广召天龙及地祇,因为琰魔王授记,乃传生七预修记"相符。述经主体部分则有14幅变相,呈左图右文之制,每幅画的内容皆与经文相契合,特别是后面的十二幅把出入十大阎王——秦广王、初江王、宋帝王、五官王、阎罗王、变成王、太山王、平正王、都市王、五道转轮王的经过一一绘出。其形象与世俗生活中的王者相类,具有较浓的生活气息。其中图2所绘穿黑衣、戴黑帽、骑黑马、执黑幡的人物形象与经文所说"我等诸王皆当发使乘黑马,犯(执)黑幡,著黑衣,检亡人家造何功德"之内容完全相符。再如图3述第二七日过初江王,人物中有头戴冠冕、正坐审判桌前查阅亡人生前所造业簿者为初江王。手持铁叉的催行鬼则站在奈河岸边,正监督亡人渡河。另一牛头狱卒却用棍棒接引亡灵。因此这幅变相与所述讲经文"二七亡人渡奈河,千群万队涉江波。引路牛头肩挟棒,催行鬼卒手擎叉"亦吻合。可知藏川法师讲《佛说十王经一卷》时,变相变文相辅相成,效果定然不差。

P.2010号《妙法莲花经观世音菩萨普门品》写卷,其体制为上图下文,与P.2003号的左图右文相异。其经文从"无尽意菩萨白佛言"至"众中八万四千众生皆发无等等阿耨多罗三藐三菩

提心”与鸠摩罗什译文完全相同，可知这里的变相即据此经译绘制而成，它们共有三十九幅，其中讲观世音菩萨以诸种身相，如佛身、辟支佛身、声闻身而得度，且以此种身相而说法者之变像有19幅。如经中有云“应以小王身而得度者，即现小王身而为说法”，图中所绘便为一王者。然后讲到诵念观音之力而有种种应验之变相共19幅，其经文是诗偈形式，如“或遭王苦难，临刑欲寿终，念彼观音力，刀寻段段坏”，而变相之内容又与之吻合（参看插图3）。最后一幅是众生发心礼佛图，人物皆双手合十，亦与经文内容相符。中古以降，观音信仰深入民间，但民众中知书识字者不多，因此，佛教讲唱配以图像，形象直观，绘声绘色，岂不要让观众趋之若鹜？

其实，这种图文配合用以讲经的方法，其祖祢确确实实在印度。义净译《根本说一切有部毗奈耶杂事》卷三十八有云：

> 尔时世尊才涅槃后，大地震动，流星昼现，诸方炽然，于虚空中诸天击鼓。时具寿大迦摄波在王舍城羯兰铎迦他竹林园中……即依次第而为陈说，仁今疾可诣一园中，于妙堂殿如法图画佛本因缘。菩萨昔在睹史天宫将欲下生，观其五事，欲界天子三净母身作象子形托生母腹。既诞之后，逾城出家，苦行六年，坐金刚座，菩提树下成等正觉，次至婆罗痆斯国为五苾刍三转十二行四谛法轮。次于室罗伐城为人天众现大神通，次往三十三天为母摩耶广宣法要。实阶三道下赡部洲于僧羯奢城人天渴仰，于诸方国在处化生，利益既周，将趣圆寂，遂至拘尸那城娑罗双树北首而卧入大涅槃。如来一代所有化迹既图画已。次作八函与人量等，置于堂侧。前七函内满置生酥，第八函中安牛头旃檀香水。

若因驾出可白王言:"暂迂神驾。"躬诣芳园所观其图画,时现已,问行雨言:"此述何事?"彼即次第为王陈说,一如图画,如从睹史降身母胎,终至双林北首而卧。"①

行雨为其大王所说之经,乃是有关佛陀的本行因缘,其用图画相助而成,生动细致,令人信服。

在南传佛教中,亦有图画变相配合讲唱之例。《法显传》载师子国事云:"佛齿常以三月出之,未出十日,王庄校大象,使一辩说人,著王衣服,骑象上,击鼓唱言:'菩萨从阿僧祇劫,苦行不惜身命,以国、妻、子及挑眼于人,割肉贸鸽,截头布施,投身饲虎,不悋脑髓,如是种种苦行,为众生故,成佛在世四十五年,说法教化,令不安者安,不度者度,众生缘尽,乃般泥洹。泥洹已来一千四百九十七年。世间眼灭,众生长悲。却后十日,佛齿当出至无畏山精舍。国内道俗欲值福者,各各平治道路,严饬办众花香,供养之具!'如是唱已,王便夹道两边,作菩萨五百身已来种种变现,或作须大拏,或作象王,或作鹿马,如是形像,皆彩画庄校,状若生人。"② 由此可见,在庆贺佛齿巡行的法会期间,其主要内容是使一辩说人宣唱佛之本生故事,此种本生故事又以图画形式绘出,图文结合,宣教效果极佳。

至若配合俗讲变文的变相,则更常见,北 8437 号《八相变》中有云:

况说欲界,有其六天:第一四天王天,第二忉利天,第三

① 《大正藏》卷二四,页 399。

② 章巽:《法显传校注》,页 154,上海古籍出版社,1985。

须夜摩天，第四兜率陀天，第五乐变化天，第六他化自在天。如是六天之内，近上则玄极太寂，近下则闹动烦喧。中者兜率陀天，不寂不闹，所以前佛后佛总补在依(于)此宫。今我如来世尊，亦当是处。(此是上生兜率相。已上总管，自下降质相)

讲唱法师特意标明前文所讲的是如来上生兜率天的变相，据有关佛经记载，世尊为菩萨时曾居于兜率天之内院，所谓上生兜率相便指此事。为了引起听(观)众的注意，讲唱法师又特意提醒下文所说的是"降质相"，即如来下生为太子事。由此看来，变相与变文之配合，真是天衣无缝。

讲唱民间故事的变文有的也配以图画。《汉将王陵变》中说:"从此一铺，便是变初"，这显然亦在提醒观众下文所讲的内容与变相中哪一部分相对应。《孟姜女变文》也有图相配，P. 5019号的插图即可拟为《孟姜女变相》。该图共绘两人，有的学者指出"实为孟姜女一人的两个动作，身负竹筐，脚著长靴，顶盘云髻，往返于断壁残垣之间，正与P.5039'更有数个骷髅，无人搬运'及'角束夫骨，自将背负'之语相合"。① 此论洵是。而著名的《王昭君变文》，从前引李贺、吉师老之诗看，也是配有图画的。

变相图在变文中相当于情节单元，如P.4524号《破魔变文画卷并文》中描绘舍利弗与六师斗法，共有六个回合，与之相应配有六幅变相。如第一回合是"金刚智杵破邪山"，第二回合是师子降水牛(见插图4)，第三回合是六牙象破七宝池，第四回合

① 黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》，页62，中华书局，1997。

是金翅鸟破毒龙，第五回合是毗沙门破黄头鬼，第六回合是巨风破双树。舍利弗与六师的变现遵循物物相克的规律，可表如下：

舍利弗：	金刚杵	师子	象	金翅鸟	毗沙门	风
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
六师：	邪山	水牛	池	毒龙	黄头鬼	树

讲唱中法师先用散文介绍故事之进展，再用诗颂重复一遍刚才散文所述的内容，如说第二回合的争斗：

> 六师见宝山摧倒，愤气冲天，更发瞋心，重奏王曰："然我神通变现，无有尽期，一般虽则不如，再现保知取胜。"劳度叉忽于众里头化出一头水牛。其牛乃莹角冲天，四蹄似龙泉之剑，垂斛(胡)拽地，双眸犹日月之明，喊吼一声，雷惊电吼，四众嗟叹，咸言外道得强。
>
> 舍利弗虽见此牛，神情宛然不动，忽然化出师子，勇锐难当。其师子乃口如溪壑，身类雪山，眼似流星，牙如霜剑，奋迅哮吼，直入场中。水牛见之，亡魂跪地。师子乃先慑(折)项骨，后拗脊根，未容咀嚼，形骸粉碎。帝王惊叹，官庶忙然。六师乃悚惧恐惶。太子乃不胜庆快处若为：
>
> 六师忿怒在王前，化出水牛甚可怜。
> 直入场中惊四众，磨角掘地喊连天。
> 外道齐声皆唱好，我法乃遣国人传。
> 舍利(弗)座上不惊忙，都缘智慧甚难量。
> 整理衣服安心意，化出威稜师子王。
> 哮吼两眼如星电，纤牙峻爪利如霜。

意气英雄而振尾，向前直拟水牛伤。
慑(折)锉登时消化了，并骨咀嚼尽消亡。
两度佛家皆得胜，外道意极计无方。

值得注意的是法师讲说介绍故事情节时多标出“某某处”，这即是提示听众，要注意变相所绘的与之相应的内容，亦即最为精彩的部分。变相因受形式的限制，不可能把每一个场景、每一个动作细节都描绘出来，而是抓住最动人的瞬间。此处所说狮、牛之战，所绘的便是狮子扑水牛并奋力撕咬的细节(而法师所讲唱的其他动作与细节则不见于变相，当是他合理补充出来的)。

变相辅助变文讲唱时，一般都用某些特定的提示词，如“且看×处，若为陈说”，或“当×时，有何言语”之类。它们所起的作用，除了表明此处有变相相配合外，更重要的是划分故事的情节单元，使变文讲唱层次分明。

有“×处”为标记的变文有《汉将王陵变》、《大目乾连冥间救母变文》、《频婆娑罗王后宫彩女功德意供养塔生天因缘变》、《伍子胥变文》、《李陵变文》、《王昭君变文》、《张议潮变文》、《张惟深变文》。兹先举《汉将王陵变》为例。该卷尾题作“《汉八年楚灭汉兴王陵变》一铺”，据此可知该变文是配有变相图的，讲唱时便照图而行。该故事讲楚汉相争时，汉将王陵偕灌婴夜半偷劫楚军大营，楚将钟离末设计捉取王陵母亲为人质，以此要挟王陵来降。可陵母忠贞不二，大义凛然，不为所动而自刎身亡。该变文共出现四个“×处”，皆在故事讲唱的关捩处，起着提纲挈领的作用：“二将辞王，便往斫营处”一节是交待故事的开端，谓王陵、灌婴二将准备夜劫楚营；“二将斫营处，谨为陈说”一节则讲二将偷营一举成功，此为故事的发展；“说其本情处，若为陈说”一节

是故事的高潮,述陵母被执为人质;“祭礼处若为陈说”则是故事的结局,交待陵母身死受到汉王的祭奠。由斯观之,文中的四个“处”字,与故事的发生发展紧密相联,它们所展现的就是四幅最为生动的变相画面,抓住的是故事发展中四个最吸引人的场景。

再看《大目乾连冥间救母变文》这一较完整的讲唱故事。关于这个故事,现存有九个抄卷,其中 S.2614 原题为《大目乾连冥间救母变文并图一卷并序》,可见该变文亦有变相与之配合。该变文有十八个“×处”,可以说表示的都是情节单元,兹胪列如次:“且看目连深山坐禅处”,这一段是述故事的缘起,目连因为父母双亡而出家修行,证得阿罗汉果后便想报恩而寻觅双亲亡灵。“目连向前问其事由处”、“王问目连事由处”、“目连问其事由处”、“至五道将军坐所,问阿娘消息处”、“目连闻语,便向诸地狱寻觅阿娘之处”、“支支节节皆零落处”、“即逢守道罗刹问处”,此七“处”是故事的发展,叙目连在地狱寻找其母青提夫人的经过。“白言世尊处”、“和尚化为灰尘处”、“亦得亡魂胆战处”、“母子相见处”、“言‘好住来,罪身一寸肠娇子’处”等五处是故事的进一步发展,讲述目连承佛威力得入阿鼻地狱,见到其母之经过。“(目连)腾空往至世尊之处”、“如来领八部龙天,前后围绕,放光动地,救地狱之苦处”两节是故事的转折部分,谓世尊愿救地狱之苦。“长者见目连非时乞食,盘问逗留之处”、“看与母饭处”两节是故事的高潮部分,述目连的孝心孝行,一心救度已成饿鬼的青提夫人。“阎浮世界不堪停,生死本来无往处”一节,则属故事的结尾,讲目连设盂兰盆斋,终于把母亲接到了西方极乐世界。由此可知“处”字的作用十分明显,它表示的空间概念与变相图中的空间概念含义相同,甚至是将视觉艺术(变相)的用语挪借到听觉艺术(变文讲唱)中,变相与变文讲唱配合时,其主

要的内容基本上可一一对应。这点从敦煌壁画的榜题中可得到印证。

据梅维恒先生 1981 年调查敦煌第 76 窟,他发现绘有佛本行的图画有题识(榜题)如下:“熙连河澡浴处,太子六年苦行处,太子雪山落发处,教化昆季五处,太子夜半逾城(无‘处’,案,据前题识当有‘处’字)”[①]此每一“处”字即代表变相中的一幅画面或一个场景,由此推断,变相题识中的“处”字与变文讲唱中的“处”字,其用一也,都为故事情节单元的标志。后来《大唐三藏取经诗话》的回目中也有以“ x 处”作小标题的,如“行程遇猴行者处第二”、“入鬼子母国处第九”。[②] 此“处”之用法,当是承袭变相、变文而来。

另外,变文讲唱还有用“当(于)……时”作为提示语的,如《八相变》、《破魔变》、《金刚丑女因缘》、《目连变文》等。“时”字的用法与“处”字相当。兹举北 8437 号《八相变》为例以见其端绪。该卷开首说:“今我如来世尊,亦当是处。”下小字注云:“此是上生兜率相,已上总管,自下降质相。”据此该变文讲唱中定有变相相配合。经检录,法师讲唱中共用了十六处“于此之时。”、“当此之时”、“当尔之时”一类的提示词,依次揭橥了如来降质,右胁降生,九龙吐水,大臣献疑,文殊进谏,仙人占相,城南验身,南门游观,途遇老人,忧愁生、老、病、死四苦,启请出家,和尚点化,雪山学道等十六个情节单元。这十六个情节全部属于“八相

① Victor H. Mair, T' ang Transformation Texts, P. 74, Harvard University, 1989.

② 李时人、蔡镜浩:《大唐三藏取经诗话校注》,页 2,页 24,中华书局,1997。

成道”的内容。

“时”在敦煌壁画中亦作情节单元的标志。如在第10窟东壁有11幅故事画,每一幅的题铭都以“时”字结尾,若第一幅榜题为“须达长者辞佛(将)向舍卫国(造)精舍,佛(告)舍利弗共(须达)建告(造)精舍,辞佛之时”。[①] 此即表示须达长者告别释迦牟尼与舍利弗前往舍卫国建造精舍的情形。在第98窟“劳度差斗圣变相”中则有这样的榜题:“外道劳度差变作大树,问舍利弗其叶数其根深浅时”;“舍利弗答叶数讫,化作大蛇拔树时”;“风神镇(震)怒放风吹劳度差时”;“外道被风吹急遮面时”。[②] 其中的“时”字毫无疑问表现的是劳度差与舍利弗争斗的场景。于此S.4527号《舍利弗与外道劳度差斗法俗文》中亦有如下标题:

风吹幄帐绳断,外道却欲系时
风吹幄帐欲倒,外道将梯想时
外道诸女严丽装饰拟共惑舍利弗时
大外道劳度差共舍利弗斗神力时……

可见“时”字在变相与变文中的作用是一致的,提示的都是最精彩的场景与内容。再如谢稚柳先生《敦煌艺术叙录》载:第九窟佛传图(右壁中)画内题字“睒子将盲父母……作草屋,采甘

① 周绍良、白化文编:《敦煌变文论文录》,页343,上海古籍出版社,1982。

② 同上,页357。

果供养父母时”,[①] 此所表现的为睒子本生的一个场景。吐蕃占领时所造的第47窟内有“张掖郡佛澋像目支王时”及“像及仰礼拜时”[②] 等题铭。这些“时”字都是对变相内容的精要概括。其实,“时”、“尔时”(梵文 atha)用于交待故事之发展过程的用法,在内典中十分常见,如刘宋求那跋陀罗译《杂阿含经》中就多次用到“时”字,其卷二十一之五七〇品中用了七个“时”字,[③] 交待了质多罗长者问法的前后经过。东晋瞿昙僧伽提婆译《增一阿含经》中则多次用“尔时”来表述事件的发展变化,如卷四十四“十不善品”第四十八之三就用了二十二个“尔时”来叙述弥勒下生的前因后果。[④] 更有趣的是竺佛念译《菩萨璎经》卷十一中叙述“师子王和木雀”之故事时,用了三个“尔时”,分别介绍了世尊叙故事之由来、木雀偈答师子王、师子王忘恩受惩罚三个情节单元。[⑤] 变文讲唱及變相榜题中用“时”字作提示语,当是源于汉译佛经。[⑥]

---

① 谢稚柳:《敦煌艺术叙录》,页431,上海古籍出版社,1996。又,在中土文献中,“时”字用于佛教造像之榜题最早似为东魏武定元年(543)的《道俗等九十人造像铭》,如谓“太子得道送刀于太子时”,“定光佛入国口口菩萨花时”,“摩耶夫人生太子,太子九龙吐水洗想时”,“随太子乞马时”等(陆增祥:《八琼室金石补正》,页114,文物出版社,1985)。

② 同上,页103—105。

③ 《佛藏要籍选刊》第4册,页691。

④ 参见《佛藏要籍选刊》第4册,页1151—1155。

⑤ 《中华大藏经》第22册,页225。

⑥ 隋慧远《无量寿经义疏》卷上有云:“佛将说经,先托时处”(《大正藏》卷三七,页92),由此可见,变文讲唱及变像榜题用“时”与“处”作提示语,皆有内典依据。

变文讲唱中“处”、“时”等词语的提示作用，表明了讲唱者运用的是全知全能的叙事方式，因而观(听)众是他们俯视的对象。讲唱中他们有时径直要求听讲者该如何如何按其指示行事。如《降魔变文》中有云:“且看直诉如来，若为陈说。”《李陵变文》中则云:“看李陵共单于火中战处”，此一“看”字非同小可，它一方面联系了变相与变文是如何配合而讲唱，另一方面也沟通了讲唱者与听众(观众)共同关注的焦点——变文与变相中最为精彩的情节单元。所以，有时听讲经便说成“看讲经”，刘禹锡《送慧则法师归上都因呈广宣上人》便谓“昨日东林看讲时，都人象马踏琉璃”，[1] 承袭此种用法，宋元说书者就把听讲者称为看官了。

不过，谈到这里还有个问题需要澄清。因为有的学者把变文之变定义为故事，所以认为故事文才是变文，故事画才是变相，[2] 而且进一步推断讲唱中出现了前述两类提示词的才是变文。质言之，变相与变文配合时，都是建立在故事与情节之上的。这其实是一种不够全面的看法，虽然俗讲类变文讲唱中确实如此，但讲经文却不尽然。如前述 P.2003 号《佛说十王经一卷》的变相，既有故事画，也有人物画，可见非故事类的变相也可配合讲唱。再如俄罗斯藏符卢格编 110 号遗书《维摩诘讲经文》中云:“看看欲出离王城，未审拟于何处?”又云:“何以如此? 缘是世尊无量劫中无分毫违背有情，方感如此(云云)。”诸如此类的设问之用，莫不是法师在提醒听(观)众听讲之同时要注意变相所绘图景与所说经文之内容。其与故事文中“×处”、“×时”

① 《全唐诗》，页 896。

② 周绍良:《唐代变文及其它》(上)，《文史知识》1985 年第 12 期。

之作用同也。

另外，还要说的是变相和变文不能划等号。有的学者认为变文讲唱必须有变相相配合，否则就不算变文。①这其实也犯了以偏概全的错误。勿庸否认，现存敦煌卷子中确有一部分讲经变文和俗讲转变配有变相，但也有未用变相的。因此，变相在变文讲唱中仅为辅助手段，而非唯一手段。

最后附带提一下，图文配合形式在后世的宝卷讲唱中也有所保留。谭咏雪先生在《河西的宝卷》一文中说："武威每年五月为朝莲花盛会，由当地的万元会（商会）主持，城内设四、五处，每处墙壁上装挂一幅大布画，上画天堂、地狱、轮回等图，由一人一手拿宝卷，另一手拿木棍，站在桌上，连说带唱，边指画面。听众自由来往，名之曰讲善书。"② 谢生保先生亦谓他在解放前夕看到酒泉钟楼寺的和尚，指着大殿《西游记》题材的壁画，给庙会上的香客游人说唐僧取经的故事。③ 可见只要条件许可，配图讲唱效果果然奇佳，能吸引不少善男信女。但穷原竟委，其祖祢竟在变文讲唱，因此益见变文对后世俗文学影响之深。

二、变相变文之关系

在全面分析了变相的生成及衍变规律，特别是它配合变文讲唱的具体过程后，现在便可就两者的关系作一概括。

首先，变相与变文都是释家宣教的艺术形式，它们都具有二元化的倾向，即在恪守有关宗教仪轨的同时，又遵循艺术本身的

---

① Victor H. Mair, T'ang Transformation Texts, P. 99, Harvard University, 1989.

② 谭咏雪：《河西的宝卷》，《敦煌语言文学研究通讯》1986 年第 1 期。

③ 谢生保：《河西宝卷与敦煌变文的比较》，《敦煌研究》1987 年第 4 期。

规律。两者的创作主要依据释家经典,变相是通过处理空间关系而表现形象的视觉艺术,后者则为更多地诉诸听觉的时间艺术。变相的制作和变文的讲唱都在特定的场合举行,画师与法师都得受戒,以示宗教法事(会)的庄严与肃穆。

其次,两者都遵循由宗教向世俗衍化的规律。初期的变相创作及讲经变文均较严格地按经教之要求来进行,前者的方法是"按经图变",后者常是"经传变文"或"变文易体"。但是随着三教合流(关于三教合流,详见第五章)的出现,两者都彻底世俗化了。变相也可以描绘世俗生活的图景,变文则由讲经文发展成俗讲与转变,甚至社会现实生活、民间传说及历史故事也成了其宣唱的素材。

复次,变相与变文的生成年代(就佛教上两个术语的出现而言)都在东晋,而极盛均在唐代,消歇约在南宋。[①]

以上三点,是变相与变文相同处,但它们也有各自的特点,主要是变相的用途较变文广,它既可追亡祈福,也可用于观想入悟。变相常见于寺宇石窟,变文讲唱则在变场与讲院。变场前章已有交待,恕不再引。"讲院"见于 P.2305 号抄卷,其中有云:"早求生,速抛此,莫厌闻经频些子……劝即此日申间劝,且乞时时过讲院"。另外,两者受各自艺术形式的限制,自有殊胜和不

① 有关变文消亡的年代,第一章第五节已有详述。而变相的绘制,到北宋以后的画谱中已少有记载,如《宣和画谱》卷四"道释四"中所列宋代佛画名家仅有"孙梦卿、孙知微"等十来人,其成就远远不如唐代(参见《丛书集成初编》第 1652 册,页 117—144,中华书局,1985)。故而推断变相艺术的消歇年代亦大约在南宋。不过,正如佛教讲经文至清依存一样,佛教变相的绘制在清亦存,如《阅微草堂笔记》卷一九就载有热河碧霞元君庙"塑地狱变相"之事(页 452,巴蜀书社,1997)。

足之处。变相为视觉艺术，变文讲唱为时间艺术，两者本不相涉。但是释家讲唱者巧妙地把它们配合在一起，才出现“×处”、“×时”之类的特殊用语。也正是由于两者的结合，才使变文讲唱在唐五代家喻户晓，成为释家最通俗、最有效的艺术。



插图1 汉画像石《齐国义母》(山东嘉祥武氏祠)



插图2 P.2003号《佛说十王经一卷》



插图 3　P.2010 号《妙法莲花经观世音菩萨普门品》

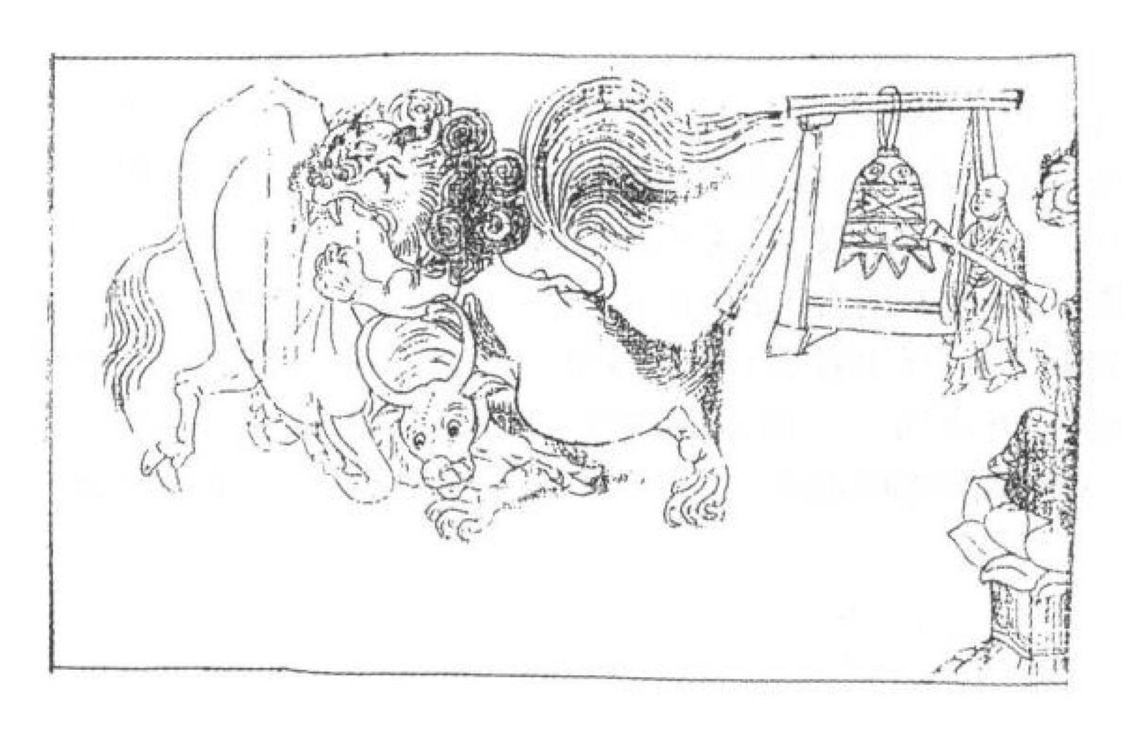


插图 4　P.4524《破魔变文画卷并文》

第三章
变文与华梵音乐

音乐与美术一样，都是释家用以宣教的艺术。寓教义于艺术形象，用它们直接去感化芸芸众生，这是佛教勃兴于印度乃至流布汉地后一以贯之的历史事实。在中土，音乐艺术亦源远流长。特别是先秦诸子中儒道两家有关音乐的言论奠定了我国传统乐论的基石。《汉书·艺文志》云："《易》曰：'先王作乐崇德，殷荐之上帝，以享祖考。'故自黄帝下至三代，乐各有名。孔子曰：'安上治民，莫善于礼，移风易俗，莫善于乐。'二者相与并行。"① 可见乐之用，在于祭祀，在于教化，是社会生活中不可或缺的组成部分。在儒家文献经典化之后，讲经之中，亦用音乐以庄严气氛。《后汉书》载马融"为世通儒，教养诸生，常有千数，涿郡卢植，北海郑玄，皆其徒也。善鼓琴，好吹笛，达生任性，不拘儒者之节，居宇器服，多存侈饰。常坐高堂，施绛纱帐，前授生徒，后列女乐"。② 同书《桓荣传》又谓桓荣讲经，皇上特加赏赐："又诏诸生雅吹击磬，尽日乃罢。"③ 佛教东传后，不仅带来了风

---

① 《汉书》，页1711。

② 《后汉书》，页1792。

③ 同上，页1250。

格迥异的天竺与西域音乐,更重要的是它和本土音乐融为一体,开创了我国古代讲唱文学的新纪元,变文讲唱便是其中最芬芳最艳丽的一朵奇葩。本章之目的,即在于探讨中印音乐在变文中的运用。

第一节　佛教音乐及其东传

一、佛教音乐之性质

印度是一个宗教之国,其艺术的发生发展无不与宗教有关,S.夏尔玛指出:"印度艺术的生存就在于宗教。"① 于此,音乐也不例外。举凡印度教、佛教、耆那教皆是它重要的源泉。甚至到近前,印度古典音乐还是敬神的,对宗教的虔诚与赞颂,是印度音乐经久不衰的主题。

印度的佛教音乐穷源溯流则可远溯到公元前二千年至一千五百年左右的"四吠陀",其中记述《梨俱吠陀》(Rigveda)歌咏方法之"娑摩吠陀"(Sāmaveda)即为其肇始。它奠定了声明与梵呗的基础,佛教承此而产生了伽佗(gāthā),即合乐的诗颂。不过在原始佛教和部派佛教时期,因戒律严行,音乐歌舞演剧几乎被禁绝,故在僧侣之间,佛教音乐并不发达。《根本说一切有部苾刍尼毘奈耶》卷二十谓:"若复苾刍尼唱歌者波逸底迦。尼谓吐罗难陀等,唱歌者谓唱歌词音韵。"同卷又说:"若复苾刍尼作乐者,波逸底迦。尼谓吐罗难陀等,作乐者谓音声管弦。"② 可见无论

① S.夏尔玛:《印度音乐舞蹈美学》,文载牛枝慧编《东方艺术美学》,页183,国际文化出版公司,1990。

② 《大正藏》卷二三,页1015。

声乐器乐都是严禁僧尼学习的,"十戒"中的"不歌舞倡伎"即是此意。然至大乘佛教勃兴后,每于盛大的供养会上,多有歌舞庄严,佛教音乐遂蓬勃发展,大规模之佛教歌剧如《龙王之喜》(Nāgānda)亦久演不衰。征诸经藏,其间有关法会音乐之描写俯拾皆是,如《大般涅槃经》云:

> 尔时诸天龙神八部于虚空中雨众妙花,曼陀罗花,摩诃曼陀罗花,曼殊沙花,摩诃曼殊沙花。又散牛头檀等香,作天伎乐,歌呗赞歌。①

此即所谓散花供养行香之音乐也。《正法化经》卷一则说:

> 设为是等,安住舍利,兴立塔寺……假令伎乐,歌颂佛德,箫瑟鼓舞,节奏哀和,赞美嬉笑又加肃敬。以若干事修供奉,弹琴箜篌,铙钹应弦,筝笛吹笙,激发妙音,皆以一心不为香众漏,缘是悉致寂然悦豫。②

由斯观之,佛教音乐,其用在于歌颂佛德,启发众生去漏返净而悟庄严佛法,真有寓教于乐的韵味。而且内容丰富,乐舞并举,弹拨击打,形式多样,煞是精彩,从艺术本身而言具有极强的吸引力。难怪在天竺西域信佛之国,佛教音乐是日常生活中必不可少的一部分。宋云西行求法时见乌场国:"国王精食菜食长斋,晨夜礼佛。击鼓吹贝,琵琶箜篌,笙箫备有。日中已后,始治

---

① 《大正藏》卷一,页 199。

② 《大正藏》卷九,页 71。

国事。"① 礼佛拜祖,音乐供养似乎比治国安邦更为重要。究其原因,在于音乐具有无比的宣教作用。《大智度论》卷九三即谓:"是菩萨欲净佛土,故求好音声。欲使国土中众生闻好音声,其心柔软,心柔软,故易化,是故以音声因缘而供养佛。"② 所谓"心柔软,故易化",一语破的,提示了佛教音乐的本质是感化信众,传布教义。于此,《付法藏因缘传》还有具体的事例,该经卷五有云:

> 如是广说空、无我义,令作者乐演畅斯音,时诸伎人不能解了,曲调音节皆悉乖错。尔时马鸣著白氎衣,入众伎中,自击钟鼓和琴瑟,音节哀雅,曲调成就,演宣诸法苦、空、无我。时此城中五百王子,同时开悟,厌恶五欲,出家为道③。

据此,佛教音乐又有其特定的曲调和演播程式,如果乖错就不能导众生入正法之悟,如《金刚顶瑜伽中略出念诵经》即谓:"其赞咏法,晨朝当以洒腊音韵,午时以中音,昏黄以破音,中夜以第五音韵赞之。如不解者,随以清好音声赞叹。"④ 准此,佛教音乐自有其宗教特性,不同的场合要用不同的音乐,特别是对于教内之人,不能有半点差错。

佛教音乐的目的,据前引经文看来主要是敬神,叹佛功德和

---

① 《佛藏要籍选刊》第14册,页306。
② 《佛藏要籍选刊》第8册,页1116。
③ 《大正藏》卷五〇,页315。
④ 《大正藏》卷一八,页248。

引导众生理解教义，好像跟娱乐众生没有多大关系。而且经论中亦规定僧尼本身应“不自歌舞作乐，亦不往观听”。[①] 实际上，它在敬神叹佛的同时，也起到了娱乐众生的重要作用。《法显传》载摩竭提国行像之日：“境内道俗皆集，作倡伎乐，华香供养。”[②] 在佛教法会上，在家出家之人，均可观听音乐。其间，娱人的层面甚至远远超越了娱神的层面。佛法东传后，于节庆之时设乐娱众更是常事。如《续高僧传·慧胄传》有云：“每至节日，设乐像前。”[③]《太平广记》卷三十四“崔炜”条又云贞元中“时中元日，番禺人多陈设珍异于佛庙，集百戏于开元寺”。[④] 中元日即七月十五日，此日为盂兰节，节庆之时，必有音乐盛会。敦煌遗书 P.2638 号说：“七月十五日设乐”，即为例证。S.381 号《龙兴寺毗少门天王灵验记》则谓：

> 大番岁次辛巳闰二月十五日，因寒食，在城官僚就龙兴寺设乐。

寒食为清明节前二日，唐时风俗，寒食节应举办各种娱乐活动。S.4750 号《某寺破历》中即有“寒食踏歌”之记载。踏歌是一种自娱自乐的群众性舞蹈音乐。佛教寺庙龙兴寺在非佛教节日的寒食节也设乐，这表明当时的佛教音乐娱人之用已成主流。

中土的佛教音乐供养，其来源有二。一是由皇家或官府提

---

① 《佛藏要籍选刊》第 8 册，页 565。

② 章巽：《法显传校注》，页 103，上海古籍出版社，1985。

③ 《佛藏要籍选刊》第 12 册，页 723。

④ 《太平广记》，页 216。

供。延一《广清凉传》有云:“昔有朔州大云寺惠云禅师,德行崇峻,明帝礼重,诏请为此寺(案,即大孚灵鹫寺)尚座。乐工一部,工技百人,箫笛箜篌,琵琶筝瑟,吹螺振鼓,百戏喧阗,舞袖云飞,歌梁尘起,随时供养,系日穷年……所奏声合苦空,闻者断恶修善,六度圆满,万行精纯,像法已来,唯兹一遇也。”① 由斯观之,灵鹫寺的乐工一部,乃是皇家所赐,队伍庞大自然不在话下。再如宋明帝泰始元年(465)诏僧瑾为天下僧主,“赐法技一部”。志磐注曰:“今称法技,则是法门幢幡鼓钹众艺之名,或称释部威仪。”② 可见明帝所赐乃是用于僧家的音声伎艺,这种做法至唐依然,《法苑珠林》有云:“若是国家大寺,如似长安西明,慈恩等寺,除口分地外,别有敕赐田庄,所有供给并是国家供养,所以每年送盆献供种种杂物,及舆盆,音声人等。”③ 孟郊《教坊歌儿》又云:“去年西京寺,众伶集讲筵。”④ 西京即长安,讲筵谓僧人讲经说法。这里是说讲经时还延请教坊乐人进行表演。

除了皇家或官府所赐音声外,寺院也培养其专用的音声人。他们多由净人出身而学习乐舞。所谓净人,是指未出家而在寺院中侍奉僧侣的俗人,他们实为寺院中的劳役。⑤ 唐初清禅寺因“寺足净人无可役者,乃选取二十头,令学鼓舞,每至节日,设乐像前,四远同观以为欣庆,故家人子弟接踵传风,声伎之最,高

① 《大正藏》卷五一,页1107。
② 《佛藏要籍选刊》第12册,页218。
③ 《佛藏要籍选刊》第1册,页481。
④ 华忱之:《孟郊诗集校注》,页127,中华书局,1995。
⑤ 参见《法显传校注》,页14。

于俗里。"[1] 据此,寺院培养音声人乃是为了节日设乐,以叹佛菩萨之功德和教化俗众。

寺院音声人是寺院的财产之一,P.2613号《咸通十四年(873)正月沙州某寺徒众常住交割历》中云:"故破鼓腔贰,内壹在音声,紫檀鼓腔壹,在音声。"据此,姜伯勤先生指出:"作为寺院常住财产的乐器,保存在寺属音声处。"[2] 又如P.4542号《某寺破历》载:"廿三日,出麦贰斗,粟三斗,充与音声。"S.6452号《破历》则说:"廿七日,酒壹瓮,李僧正对于音声。廿九日,酒叁斗,音声就店吃用。"准此,寺庙里的音声人绝非出自僧团,因为他们有酒享用,定是在家之徒。换言之,僧尼是不能从事音声活动的,特别是与佛教无关的艺术活动。

寺院为何要有专门的音声人?究其根源,首先在于佛教戒律于伎乐之用有严格的禁制。吴支谦《佛开解梵志阿飕经》即谓:"沙门不得咏吟歌曲,弄舞调戏及论倡优。"[3] 唐初道宣撰《量处轻重仪本》"次解第二制不听畜物"条于此有详尽的说明:

> 三、伎乐众欢具。《律本》云:"受十戒者,不应观听伎乐等。"《善见》云:"若施乐器者,不得捉,得卖。"第三制者,伎乐荡逸之器,本非眼人所怀,闻音尚制有愆,何况眼观无罪。正制不令身触,为遗著心,今便亲自鼓持,理自耽醉,故有涕零垂泪,解体遗神。俗士号为俳优,良有以也。……

① 《佛藏要籍造刊》第12册,页723。

② 姜伯勤:《敦煌艺术宗教与礼乐文明》,页511,中国社会科学出版社,1996。

③ 《大正藏》卷一,页261。

> 五、诸杂乐具,其例有四。初谓八音之会(一金乐,谓钟铃等……)。二所用戏具,谓傀儡戏、面竽、桡影、舞师子、白马、俳优传述众像变现之像也。三服饰之具,谓花冠……众宝绮错之属也。四杂剧戏具,谓蒲博……骰子马局之属。以上四件并是荡逸之具,正乖念慧之本,宜从重收。然僧非贮畜之家,执捉非无过咎,宜准论出卖得钱,还入僧中随常住杂用。①

据此,僧尼本身是不准学习音乐的,甚至连收藏乐器等娱乐工具也是犯戒的。其次,历代中央政府都严禁僧尼从事音乐演奏一类的艺术活动。《唐六典》卷四即说:"(若僧尼)作音乐、博戏、毁骂三纲,凌突长宿者,皆苦役也。"② 这种类似的政令至清依然施行。③

基于以上两个因素,寺院设乐才备有自己的音声人。不过,在历朝历代,由于戒律的松弛和执行政令的懈怠,善解音律、参与音声活动的僧人也为数不少,如陈僧智匠就撰有《古今乐录》十二卷,唐僧段善本则善弹琵琶而名动一时。但总的说来,佛教音乐的性质不同于世俗音乐,因为它的作用是双重的,在供养神灵的同时也娱乐芸芸众生。

二、佛教音乐东传之途径

法传华夏,佛教音乐也同时传入中土。其东传之途径,征诸

① 《大正藏》卷四五,页 842。

② 《文渊阁四库全书》第 595 册,页 50,台湾商务印书馆影印本。

③ 王利器:《元明清三代禁毁小说戏曲史料》,页 45,页 160—161,上海古籍出版社,1981。

史籍，主要有以下方式：

1.使者交往。自中西交通开辟以后，中土与西域及西南诸国间便互派使节，这无疑加强了文化之间的交流，随之而来的便有音乐艺术。兹举三例，以见其端绪。《晋书·乐志》有云：

> 胡角者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹，有双角，即胡乐也。张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐，后汉以给边将。和帝时，万人将军得用之。①

张博望，即张骞，他于武帝建元二年（前139）出使西域，带回《摩诃兜勒》一曲，被当时的大音乐家李延年加以改造而久唱不衰，并在横吹乐中得以光大。据有关学者的考证，所谓《摩诃兜勒》，即是佛曲东传第一例。其中的"摩诃"一词为梵语maha之音译，中外学者普遍赞同。至于"兜勒"一词，争论则多，张星烺先生认为是出自"吐火罗"（Tuhara）之音译，关也维先生则主张是源自维吾乐语Dor。② 但征诸经藏，当出于梵文。田青先生检出《佛说义足经》中有《兜勒梵志经》一品，③ 该品讲兜勒如何从迷信外道后经释迦牟尼点化而皈依佛法的故事。其中"兜勒"即为人

① 《晋书》，页716。

② 钱伯泉：《最早内传的西域乐曲》，《新疆艺术》1991年1期，页35。但林梅村先生认为兜勒"是地中海东岸城市Tyre的音译，或译推罗。在希腊拉丁语中y往往读成ou或者u，如希腊语地名Thyle或读Thoule，拉丁语作Thyle或Thule，可见Tyre可读作Toule或Ture"（《西域文明》，页12—13，东方出版社，1995年）。录在此处供读者参考。

③ 田青：《试论佛教与中国音乐》，《音乐研究》1987年4期，页29。

名之称，他改变信仰终成“摩诃兜勒”（伟大的兜勒），无疑是值得歌颂的。幸运的是东晋昙无兰译《玄师飏陀所说神咒经》中有“兜勒，摩诃兜勒”[①] 之咒语，此使田氏之说不成孤证，更具说服力。另据王耀华先生介绍，现在仍在传唱的《南海观音赞》佛曲中还有“兜勒声”的遗韵，其“唱歌、曲调风格、情趣、演唱场合、演唱处理，均与佛教经典，佛经唱念，观音行事日期相关”，[②] 可见其生命力之强，历经两千余年仍扎根华夏沃土吐蕊争艳而魅力无穷。

魏晋南北朝，随着各民族之间交往的加深，这种由使节往来而引入的音乐文化更加丰富，不唯传入了迥异于中土的乐器，而且输入了天竺的音乐理论。《隋书·音乐志》有云：

> 先是周武帝时，有龟兹人曰苏祗婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶，听其所奏，一均之中间有七声。因而问之，答云：“父在西域，称为知音，代相传习，调有七种。”以其七调，校勘七声，冥若合符：一曰娑陀力，华言平声，即宫声也。二曰鸡识，华言长声，即商声也。三曰沙识，华言质直声，即角声也。四曰沙候加滥，华言应声，即变徵声也。六曰般赡，华言五声，即羽声也，七曰俟利箑，华言斛牛声，即变宫声也。[③]

因苏祗婆随突厥皇后而入中原，才带来七调理论。七调理论给

① 《大正藏》卷二一，页 901。

② 王耀华：《福建南曲中的兜勒声》，《人民音乐》1984 年 11 期，页 40。

③ 《隋书》，页 345—346。

予后世音乐全新的概念，促进了隋唐燕乐的蓬勃发展。苏祇婆七调虽出于龟兹，但考其本乃源于印度。《大唐西域记》有云："屈支国（案，即龟兹国），文字取则印度，粗有改变，管弦伎乐，特善诸国……伽蓝百余所，僧徒五千余人，习学小乘教说一切有部。经教律仪，取则印度，其习读者，即本文矣。"[①] 可见龟兹的文化出于天竺，音乐自然也不例外。向达先生穷源溯流，指出苏祇婆七调实与印度北宗音乐一脉相承，[②] 此论洵是。

至唐，对外交流更加频繁，诸国朝奉，亦有音乐贡献。《旧唐书·音乐志》有云："《骠国乐》贞元中，其王来献本国乐，凡一十二曲，以乐工三十五人来朝，乐曲皆演释氏经论之辞。"[③] 可见骠国（今缅甸）乐深受佛教文化的影响，其性质亦属佛教音乐。

2.战争掠夺。魏晋南北朝时期，在我国北方多民族之间既有融合，也有冲突。冲突一起，往往通过战争方式来解决争端。胜利的一方除了掠夺对方的物质生产资料及人口外，还有大量的文化艺术。《隋书·音乐志》中即载有通过此种血腥方式而使佛教音乐流入中土的实例。如论《西凉乐》时说：

> 《西凉》者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武既平河西得之，谓之《西凉乐》。至魏、周之际，遂谓之《国伎》。今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器，《杨泽新声》、《神白马》之类，生于胡戎。胡戎歌非汉魏遗曲，故其乐器声调，悉与史

① 《佛藏要籍选刊》第 14 册，页 206。

② 向达：《唐代的长安与西域文明》，页 254，三联书店，1957。

③ 《旧唐书》，页 1070。

书不同。其歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》，舞曲有《于阗佛曲》。[①]

案，吕光灭龟兹，时在公元382年，384年则有姚苌起兵渭北而称秦王，385年他在五将山俘获苻坚，次年入长安称帝。394年苻登又被后秦所灭。据此，所谓苻氏之末，指的是公元4世纪的末叶，时距梁慧皎撰《高僧传》的519年已有一个多世纪。慧皎曾断言"金言有译，梵响无授"，[②] 但据上文所提到的《于阗佛曲》推论，此言显然有误，因为佛教音乐早就传入中土了。《西凉乐》之性质，既然是"变龟兹声为之"，可见它亦深受印度音乐的影响。它的发展与中土音乐迥异，乐器声调皆生于胡戎西域，可知对中土音乐而言，它完全是一种异质的文化现象。其输入中土，无疑是一股清新的溪流，激活了中原音乐的发展，所以才有《国伎》的专称。更为重要的是，这里提到的《于阗佛曲》，是佛教音乐第一次有了自己的专名"佛曲"。向达先生在《论唐代佛曲》中指出："佛曲者源出龟兹部，尤其是龟兹乐人苏祇婆所传来的琵琶七调为佛曲的近祖，而苏祇婆七调又为印度北宗音乐的支与流裔，所以佛曲的远祖实是印度北宗音乐。"[③] 因此，吕光等掠得的《于阗佛曲》是经过多重中介而变异了的天竺佛教音乐。

---

① 《隋书》，页378。

② 慧皎：《高僧传》，页507。

③ 向达：《唐代的长安与西域文明》，页281，三联书店，1957。又，在唐人眼中，佛曲与龟兹乐几乎同义，如《宋高僧传·释惟恭传》有云："各执乐器如龟兹部。"赞宁称天乐佛曲是"或乐像龟兹"。敦煌遗书P.3065又说"共奏天仙乐，龟兹韵宫商。"凡此种种，皆说明佛曲的特点在"如龟兹部"。

《隋书·音乐志》论《天竺》乐时又谓:“起自张重华据有凉州,重四译来贡男伎,《天竺》即其乐也。歌曲有《沙石疆》,舞曲有《天曲》。”① 案,张重华据凉州时为公元346—353年。“重四译”是指经过了四次翻译才抵达凉州。因此,“天竺乐”当是保留了浓郁的印度风味。陈旸《乐书》记此事补充云:“其后国王子沙门来游,又传其方言。”② 可见其特色是原汁原味的印度音乐,甚至包括唱词在内。其他若《疏勒乐》,若《安国乐》,均起自后魏平冯氏及通西域,皆携有天然的佛教文化因子。

3.随佛教仪式而入中土的宗教音乐。佛法流布中土后,其宗教仪式也同时输入,其中含有大量的音乐艺术。这些仪式中,最常见的是行像与浴佛,燃灯与斋会。

宋赞宁《大宋僧史略》云:“行像者,自佛泥洹,王臣多恨不亲睹佛,由是立佛降生相,或作太子巡城相。”③ 此即为佛教行像之由来。一般在每年佛诞日,庄严佛像巡行城内。由于译经者所处的时代历法之不同,佛诞日各朝也相异。大抵北朝多为四月八日,南朝隋唐到辽多用二月八日,宋代北方改用腊八,南方则换用四月八日。但无论哪一日举行行像法会,其中都少不了音乐助兴。法显西游印度,在摩揭提国巴连弗邑目睹了当地的行像仪式:“年年常以建卯月八日行像……当此日,境内道俗皆集,作倡伎乐。”④ 建卯月,据唐不空译《文殊师利菩萨及诸仙所

① 《隋书》,页379。

② 《文渊阁四库全书》第211册,页731。

③ 《大正藏》卷五四,页237。

④ 章巽:《法显传校注》,页103,上海古籍出版社,1985。

说吉凶时日善恶宿曜经》卷上杨景风之注,即是"唐之二月"。[①]敦煌遗书 S.5957 号《二月八日文》则为我们提供了活生生的行像音乐:"梵呗盈空而沸腾,鸣钟鼓而龙吟,奏笙歌而风舞,群寮并集,缁素咸臻。"正可谓是法乐喧天,盛况空前。

与行像相类的还有浴佛仪式。它是由悉达多太子降生时九龙灌顶的传说衍生而来。《过去现在因果经》谓摩耶夫人怀胎临近产期,一日出游兰毗尼花园行至无忧树下,而悉达多太子突然降生了。此时难陀龙王和优波难陀龙王吐清净之水为太子灌身。[②] 所以,后世以香水洗浴佛陀像以纪念佛陀之诞生。在此仪式上亦有隆重的佛事音乐。唐义净《南海寄归内法传》卷四有云:

> 大师虽灭,形像尚存,翘心如在,理应尊敬。或可香华每设,能生清净之心。或可灌沐恒为,足荡昏沉之业。……但西国仪式,灌沐尊仪,每于禺中之时,授事便鸣楗槌。寺庭装施宝盖,殿侧罗列香瓶。取金银铜石之像,置以铜金石木盘内。令诸伎女,奏其音乐。[③]

其实,浴佛仪式早在三国时就传入中土。《三国志》即说笮融"每浴佛,多设酒饭,布席于路,经数十里,人民来观及就食且万人,费以巨亿数。"[④] 两晋南北朝时代,这种浴佛仪式逐渐流布各

---

① 章巽:《法显传校注》,页 107,上海古籍出版社,1985。

② 参见《大正藏》卷三,页 625。

③ 王邦维:《南海寄归内法传校注》,页 171—172,中华书局,1995。

④ 《三国志》,页 1185。

地，盛行于统治阶层。如后赵石勒，每至佛诞日，亲往佛寺灌佛，为他养在寺中的儿子祈福。① 刘宋王朝也多次举办过规模盛大的浴佛节。②但遗憾的是这些记载都过于简略，未述及有无佛事音乐。幸运的是敦煌遗书 P.3103 号于此有详细的记载："幢幡晃炳，梵赞訇锵，论鼓击而会喧填，法旌树而场骈塞。"可见中土之浴佛，承西天之法轨，音乐亦是不可少的。

燃灯之俗亦出于印度。西晋白法祖译《佛般涅槃经》即说："烧香然灯，净扫散华，十二部乐，朝夕供养。"③《历代三宝纪》卷四又谓："孝灵帝光和三年（180），遣中大夫于洛阳佛塔寺中，饭诸沙门，悬缯烧香散华燃灯。"④ 此即为汉地燃灯的最早记载。《法显传》述摩揭提国行像仪式时又谓："婆罗门子来请佛，佛次第入城，入城内再宿，通夜燃灯，伎乐供养，国国皆尔。"⑤可知在五印，行像仪式与燃灯可同时举行，且都得有音乐供养。于此敦煌遗书 P.2058 号《燃灯文》有云："振梵铃太虚之内，声彻五天。灯广东轮，欲照中之奇树，佛声接晓；梵响与箫管同音，宝铎弦歌，唯谈佛德。其灯乃良宵发焰，若宝树之花开。"音乐供养，其用虽是"唯谈佛德"，但在敬颂佛德的同时也娱乐了芸芸众生。

---

① 慧皎：《高僧传》，页 348。

② 《佛祖统纪》卷三六载：宋孝武帝大明六年（462）四月八日，帝于内殿灌佛斋僧（《大正藏》卷四九，页 346）。又《宋书·刘敬宣传》云："四月八日，敬宣见众人灌佛，乃下头上金镜以为母灌，因悲泣不自胜。"（页 1409，中华书局，1974）

③ 《大正藏》卷一，页 174。

④ 《佛藏要籍选刊》第 2 册，页 464。

⑤ 章巽：《法显传校注》，页 103，上海古籍出版社，1985。

另外，在斋会上也有音乐供养。如《洛阳伽蓝记》卷四“宣忠寺”条讲：“至于六斋，常击鼓歌舞。”[①] 六斋，是指每月初八、十四、十五、二十三、三十日受持八戒之日。在此六天，鼓乐喧天，歌舞翩跹，俨然一派喜庆场景。同书卷一又谓景乐寺“至于大斋，常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神”，[②] 亦是一片热闹欢畅。

4. 商业交往。佛教之传播，商人之功亦大焉。查诸僧传，随商旅往来的高僧史不绝书，代不乏人。如晋京师道场寺佛陀跋陀罗“尝商旅于北天竺”。[③] 刘宋京师祇洹寺求那跋摩随商人竺难提舶而至广州。[④] 特别是齐建康正观寺求那毘地，为人弘厚，“故万里归集，南海商人咸宗事之”。[⑤] 他利用商人供奉而营造寺宇，既为商人的宗教活动提供了场所，也为自己准备了栖身之所。法显西行求法，回国途中亦靠商人才循海而返。北魏时，因中西交通之发达，商业贸易之昌盛，西域胡商留居洛阳者日众，故除了朝廷为他们立崦嵫馆外，他们自己也立梵宇菩提寺。其用意是不言而喻的，因为他们也需要过宗教生活。虽然以上记载未述及其宗教仪式，但他们既然有自己的宝刹梵宇，想来各种仪式也是不可或缺的，所以定有佛事音乐。因此，商业交往也是佛教音乐传入中土的途径之一。

---

① 《佛藏要籍选刊》第14册，页300。

② 同上，页289。

③ 慧皎：《高僧传》，页69。

④ 同上，页107。

⑤ 同上，页139。

第二节 佛教音乐在中土的发展

佛教音乐传入中土的初期，因为中印文字语言、音韵曲调诸多之不同，故两者常难以契合无间。梁慧皎《高僧传》述及梵乐初传时即说："自大教东流，乃译文者众，而传声盖寡。良由梵音重复，汉语单奇。若用梵音以咏汉语，则声繁而偈迫；若用汉曲以咏梵文，则韵短而辞长。是故金言有译，梵响无授。"[①] 可知佛教初传时，佛教音乐并不发达。只有经过较长时间的消化融合后，佛教音乐方可广泛地流行。易言之，佛教音乐华化后，才会有无限的生命力。兹就此问题，参考王昆吾《汉唐音乐文化论集》中的分类，分为三个方面详述如次。

一、呗赞音乐之发展

中土的呗赞音乐，其源在于天竺。梵呗(Bhāṣa)，也译为"歌呗、呗匿、经呗、赞呗"。鸠摩罗什论西方辞体云："天竺国俗甚重文藻，其宫商体韵，以入弦为善。凡觐国王，必有赞德；见佛之仪，以歌叹为尊。经中偈颂，皆其式也。"[②] 可见梵呗之用，在于佛教仪式上赞叹诸佛之功德。梁慧皎《高僧传·经师篇》又云："然天竺方俗，凡是歌咏法言，皆称为呗。至于此土，咏经则称为转读，歌赞则号为梵呗。昔诸天赞叹，皆以韵入管弦。"[③] 细绎文意，天竺的呗赞，较之中土内容更广，包括转读经文在内，此土则仅指歌赞。慧琳《一切经音义》卷二七则云："歌呗、蒲介反。

---

① 慧皎：《高僧传》，页507。

② 僧祐：《出三藏记集》，页534。

③ 同①，页508。

梵云婆师(bhasa)此云赞叹。"[①] 唐道世《法苑珠林》卷三十四亦云:"寻西方之有呗,犹东国之有赞。赞者,从文以结音。呗者,短偈以流颂。比其事义,名义实同,是故经言,以微妙音声歌赞于佛德,斯之谓也。"[②] 综合几位大师的意见,中土的梵呗(呗赞)主要是经中合乐的偈颂。于此,东晋慧远大师《阿毗昙心序》早就有所昭示:"阿毗昙心者,三藏之要颂,咏歌之微言……凡二百五十偈,以为要解,号之曰心。具颂声也,拟象天乐,若云籥自发,仪形群品,触物有寄。若乃一吟一咏,状鸟步兽行也;一开一引,类乎物情也。情与类迁,则声随九变而歌;气与数合,则音协律品而俱作。"[③] 由此可知,经中之偈颂,其本质就在于合乐。日人传《门叶记》明确地说:"次伽陀,无音乐者不可用之。"[④] 伽陀(gāthā)即偈颂,其用于梵呗,合乐是重要条件。初期的呗赞多是直接从天竺、西域输入中土的经中偈赞,它们皆韵入管弦。于此,来华的外国僧侣其功居伟,揭其端者当是《帝释(天)乐人般遮琴歌呗》,它载于《出三藏记集》中《经呗导师集》之首。中有注云:"出《中本起经》。"[⑤] 该经为汉献帝建安中由康孟祥共昙果译出。饶宗颐先生指出:"这一歌呗虽然没有写明作者和年代,但僧祐把它刊于经呗集之首,而且注明出自《中本起经》,其采取康孟祥所译,其为显然,则必东汉末人所制。"[⑥] 汤用彤先生则

① 《佛藏要籍选刊》第3册,页175。

② 《佛藏要籍选刊》第1册,页305。

③ 僧祐:《出三藏记集》,页378。

④ 《大正新修大藏经·图像部》卷一二,页51。

⑤ 同③,页485。

⑥ 饶宗颐:《从(经呗导师集)第一种〈帝释(天)乐人般遮琴歌呗〉联想到的若干问题》,《东方文化》创刊号,页57。

指出东吴时支谦依《无量寿》、《中本起经》制《赞菩萨连句梵呗》三契便包含《般遮琴歌呗》在内。[1] 今存龟兹壁画中,仍有三十余幅绘有"天乐般遮"的形象,[2] 可知这种歌呗南北皆有,影响绵远。另据僧传所载,康僧会传有《泥洹呗》,帛尸梨蜜多罗则作胡呗三契。

中土首制梵呗者当为曹植。虽有的学者持异议,认为仅是传说,[3] 但大部分人坚持这种说法必有史实依据。《历代三宝纪》卷五说:"《瑞应本起经》二卷,黄武年第二出。一云《太子本起瑞应》,与康孟祥出者小异,陈郡谢锵、吴郡张洗等笔受,魏东阿王植详定。见《始兴录》及《三藏记》。"[4]《始兴录》今虽不存,但据此仍可推定曹植评骘过内典。《出三藏记集》列《陈思王感渔山梵声制呗记》为《经呗导师集》第八,当不是向壁虚构。因为在他之前,东吴建康之地,梵呗已相当流行。再则,从理论上言,当时既有西域僧人在华传教,就必须有宗教仪式来礼佛,既有礼佛之仪,则有梵呗之用。所以退一步说,即使不是曹植制呗,亦当有同时代的人参与其事。至东晋之世,又有支昙籥制六言梵呗,传响于世。可见此际之赞辞,已有所规制,音乐与文学已相当融洽。南朝萧齐之世,萧子良"招致名僧,讲论佛法,造经呗新声,道俗之盛,江左未有"。[5] 此为汉地名僧文士共同合作,制造

---

① 汤用彤:《汉魏两晋南北朝佛教史》,页93—94,北京大学出版社,1997。

② 霍旭初:《丝路音乐与佛教文化》,《新疆艺术》1991年4期,页28。

③ 陈寅恪:《金明馆丛稿初编》,页338—340,上海古籍出版社,1980。

④ 《佛藏要籍选刊》第2册,页472。

⑤ 《南史》,页1103。

经呗，是梵呗华化的重要关捩，对当时“永明声律”的提出影响甚巨。另据《出三藏记集》的《齐太宰竟陵文宣王法集录》，其中载有《赞梵呗偈文》、《梵呗序》一卷，可知此次制呗，成果颇丰。当时参与其事的安乐寺释僧辩曾制《瑞应》七言偈一契，被誉为“最是命家之作”。[①] 北多宝寺释慧忍则制《瑞应》四十二契，传授徒众四十余人。齐王元长则制《法乐辞》十二章，以颂佛德，每首皆五言八句。其曲调如何不得而知，但已为汉化的梵呗却勿庸置疑。其主要特点是，赞辞为整齐的五言、六言或七言偈，内容皆据佛经撰成。兹举一首如下：

> 天长命自短，世促道幽幽。禅衢阔远驾，爱海乱轻舟。累尘曾未极，心树岂能筹。情埃何用洗，正水有清流。[②]

作者命之曰“右歌本起”，显然此梵呗是依据《本起经》而创作的。

至若梵呗的音乐，当受到了中土各地民间音乐的影响。易言之，佛教音乐在其发展过程中吸收了我国各地区各民族音乐的丰富营养，用以充实梵呗的表现手法。《续高僧传·杂科声德篇第十》“论”云：

> 至如梵呗之为用，则集众行香，取其静摄专仰也。考其名实，梵者净也。寔惟天音，色界诸天来观佛者，皆陈赞颂。经有其事，祖而习之。故存本国诏声为梵，然彼天音，未必同此。故东川诸梵，声唱尤多。其中高者，则新声助哀，《般

---

① 慧皎：《高僧传》，页503。

② 《弘明集·广弘明集》，页364。

> 遮》掘势之类也。地分郑魏，声亦参差，然其大途，不爽常习。江表关中，巨细天隔，岂非吴越志扬，好浮绮，致使音颂所尚，惟以纤婉为工。秦壤雍梁，音词雄远，至于咏歌所被，皆用深高为胜。然则处事难常，未可相夺……故知神州一境，声类既各不同，印度之与诸蕃，咏颂居然自别。①

细审道宣文句可知，中土所用的梵乐本与天竺迥异。主要原因是东土各地风俗不同，自有其地方音乐，故而影响到歌咏法言。如东川的呗赞，是“声唱尤多”，即以清唱取胜。而吴越尚浮绮，故风格纤婉。于此，道世更进一步指出：“关内关外，吴蜀呗词，各随所好，呗赞多种。”② 可知中土之呗赞，不单各地的音乐迥异，风格多样，就连歌辞也是因地制宜，自有其地方特色。因此，梵呗音乐东传之后，无时无地不受本土文化艺术的影响，带上鲜明的地方风格。但是有的学者据此作出结论，认为：“中国的佛教音乐，一开始就取材于民间，因而获得了本乡本土上发芽生根的机会。”③ 这完全是片面之断，因为两者只有经过相当长的碰撞之后，才能融为一体而广布华夏各地。诚如李峤诗云：“还将西梵曲，助入南薰弦。”④《南薰》是虞舜之际的民歌，后代将它作为华夏正声的代表作。梵曲与“南薰”相应并得到认同，是梵乐华化后的事情。

梵呗之用相当广泛，在佛教的各种法会仪式上均可听到它

---

① 《佛藏要籍选刊》第12册，页732。

② 《佛藏要籍选刊》第1册，页306。

③ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》(上册)，页159，人民音乐出版社，1981。

④ 《全唐诗》，页170。

动人心弦的乐音。如六朝讲经变文中有之，唱导中亦有之。至唐仍久唱不衰，如俄罗斯藏符卢格编 109 号敦煌遗书《押座文》中明确标注“作梵而唱”，《入唐求法巡礼行记》中载有“大众同音唱云‘戒香’、‘定香’、‘解脱香’”。[①] S.5918 号《入布萨说偈文》中有《唱行香说偈文》，云：“戒香定香解脱香，光明云台遍世界。”现在汉传佛教寺院中仍有《戒定真香》之呗赞，一般作为晚课的第一首赞呗，也用于“瑜伽焰口施食仪”及“水陆仪规”等法事中。[②] 我们虽然不可以此遽然断定它就是唐代梵呗的遗响，但多多少少总有些关联吧。

另外，需要指出的是，隋唐之梵呗，由于当时中西文化交流已达极致，汉地僧人熟习天竺梵语的越来越多，故而还真有不少原汁原味的印度梵呗在传唱，这种情形颇类于今日唱外文歌曲。李义诗云“空歌清沛筑，梵乐奏胡书”，[③] 便是铁证。S.6551 号变文中有“那谟那耶，那谟㗚摩耶，那谟僧伽耶”之梵呗，即是 Namobuddha, Namodharma, namo - samgha（归依佛、归依法、归依僧）”之音译。

最后要说的是梵呗人员，一般由维那担当主角，可由他独唱，也可由他领唱，而其他僧众齐唱或轮唱，此即为声乐之形式，主要为清唱，即无器乐伴奏。敦煌遗书 S.4417 号云：“夫为俗讲，先作梵。了，次念菩萨两声，说押座。了，便素唱经文。”此所谓“素唱经文”，即清唱之意。《隋书·音乐志》又载：“梁武帝笃敬佛法，制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》等法乐，又有法乐童子

① 圆仁：《入唐求法巡礼行记》，页 73，上海古籍出版社，1986。

② 田青主编：《中国宗教音乐》，页 17，宗教文化出版社，1997。

③ 《全唐诗》，页 235。

伎，童子倚歌梵呗。”[①] 童子梵呗，即由童声清唱的梵呗。姜伯勤先生亦指出俗讲之中只有梵呗、赞咏等无伴奏的清唱，其他的音乐活动当由寺属贱口音声人担任，[②] 此论良是。

二、唱导音乐之发展

唱导作为佛教通俗化的手段之一，它亦源于印度。唐高僧义净西巡印度时，至那烂陀寺，得见当时唱导之法：

> 差一能唱导师，每至晡西，巡行礼赞。净人童子，持杂香华，引前而去。院院悉过，殿殿皆礼，每礼拜时，高声赞叹，三颂五颂，响皆遍彻。迄乎日暮，方始言周。[③]

由斯观之，天竺唱导，其音乐特色在于导师的宣唱，首先强调的是声乐的重要作用。但作者又谓“西国礼敬，盛传赞叹”，并举戒日王取乘云菩萨以身代龙之事“辑为歌咏，奏谐弦管，令人作乐，舞之蹈之，流布于代”，又举东印度月官大士作《毗输安呾罗》，该歌“人皆舞咏，遍五天矣”。[④] 戒日王所制乃是剧本 Nāgānada，汉译《龙喜记》，月官所制实为“太子须大拏（Sudana）”的故事。两者都可歌可咏，奏谐弦管，表明西方之唱导，可用于舞曲、剧曲，是典型的声乐与器乐的综合。

中土的唱导，早在东晋就已经施行于各种法会上了。道安

---

① 《隋书》，页 305。

② 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，页 513，中国社会科学出版社，1996。

③ 王邦维：《南海寄归内法传校注》，页 176，中华书局，1995。

④ 同上，页 184。

法师制行香布萨之礼,使其在宗教仪轨上初具雏形,慧远法师又使其规范完善,遂成后世永则。梁慧皎《高僧传·唱导总论》谓唱导所贵四事中即有“至若响韵钟鼓,则四众惊心,声之为用也”,又谓唱导时需“吐纳宫商”。因此,唱导活动中音乐是必不可少的。若唱导缺少音乐性,就会惹人不满,如释法愿就因“无事宫商”,被人讥为“其愚不可及也”。[①] 反之则大受称誉,如唐义净之师“善缘情,体音律”,“唱导无尽”。而且,中土唱导音乐与西方一样,均是声乐与器乐的综合,要言之,它包括梵呗清唱在内。如刘宋灵味寺唱导师释僧意“亦善唱说,制《睒经》新声,哀亮有序”。[②] 所谓“《睒经》新声”是指据《睒子经》制成的呗赞。

唱导音乐有别于呗赞音乐的是,它一入中土不久就受到了民族音乐的影响。齐正胜寺唱导师法愿(414—500)即“家本事神,身习鼓舞,世间杂技,及耆父占相,皆备尽其妙”。[③] 这位熟悉民间伎乐的僧人进行宣导;自然会把他耳熟能详的民间音乐融入唱导音乐中。但这种做法,严格地说,是不合佛教经律的。《佛本行集经》卷五十即云:

> 佛告诸比丘,若有比丘依世歌咏而说法者,而有五失。何等为五:一者自染歌声,二者他闻生染而不受义,三者以声出没便失文句,四者俗人闻时毁呰议论,将来世间闻此事已,即依行以为恒式。[④]

---

① 慧皎:《高僧传》,页 518。

② 同上,页 513。

③ 同上,页 517。

④ 《大正藏》卷三,页 884。

可见用世俗音乐说法在印度实已有之,但遭到严厉禁止。然而从情理上言,唱导既是面对大众的宣教,就当采取广大民众所喜闻乐见的形式。于此,《四分律》似有妥协:

> 时诸比丘,欲歌咏声说法,佛言听。时有一比丘,去世尊不远,极过差歌咏声说法。佛闻已,告诸比丘,当莫如是说法。①

佛教似已陷入二难境地,一方面允许“歌咏声说法”,但又害怕走得太远以致违背佛教大义而禁止“极过差歌咏声说法”。于此,俄罗斯藏符卢格编 365 号敦煌遗书又谓:“是音乐中赞叹佛德,不同世间郑卫之音,皆是烦恼之淫乱曲。”由此看来,在唐代佛教音乐已完成世俗化之时,正统的变文讲唱者还是力图保留一点宗教个性。但无论如何,唱导音乐的世俗化进程是不可阻遏的。早在南朝齐梁之际,中土唱导音乐民间化的步伐已经是越迈越大。萧子云《玄圃讲赋》有云:

> 法鼓朗而振音,众香馝而流馥。亦有百兽敀敀瞍瞍,云车九层,芝驾四鹿,吴姬楚艳,胡笳燕筑,常从名倡。戏马蹋鞠,巡少阳渡,紫复绕承,贤瞰承禄。扬散华之飘摇,响清梵于林木。②

---

① 《佛藏要籍选刊》第 6 册,页 1045。

② 《佛藏要籍选刊》第 3 册,页 1097。

这是梁天监七年所办的一次盛大法会音乐场景的描写。从中可知各种民间伎乐已成为佛教用乐不可或缺的一部分,有百兽之舞所用的散乐,更有吴声西曲之新声。难怪荀济讥嘲佛家是“设乐以诱愚小,俳优以招远会”、“征玉食以斋会,杂王公之享燕。唱高越之赞呗,像食举之登歌”。[①] 对其移风易俗大为不满。

隋唐两代,唱导音乐已和民间音乐浑融为一。《隋书·王劭传》有云:“劭于是采民间歌谣,引图书谶纬,依约符命,捃摭佛经,撰为《皇隋灵感志》,合三十卷。奏之,上令宣示天下。劭集诸州朝集史,洗手焚香,闭目而读之,曲折其声,有如歌咏。”[②] 王劭把佛经与谶纬融入民间音乐之中,通过帝王之力使之传唱天下,这无疑是佛教通俗化最有效的行政手段(当然有其政治用意)。因为它采用的是民众所熟习的艺术形式,推行起来自然是水到渠成,有事半功倍的效果。

唐代僧人行唱导时,更是把民间音乐融会贯通。《宋高僧传》载唐睦州乌龙山净土道场少康唱导是:“所述倡赞,皆附会郑卫这之……苟非大权入假,何能运此方便,度无极者乎?”[③] 所谓“郑卫之声”,历来是遭正统派人士鄙视的地方民间音乐。于此,赞宁则极开通,称它是一种方便,因为它能宣导众生。尤可注意的是,唐五代禅师在开悟徒众时也常以民间歌曲为媒介,如《景德传灯录》载:

(襄州关南道吾和尚)凡上堂示众,戴莲花笠,披襕执

---

① 《佛藏要籍选刊》第3册,页886。

② 《隋书》,页1608。

③ 赞宁:《宋高僧传》,页632,中华书局,1987。

简，击鼓吹笛，口称鲁三郎。有时云:“打动关南鼓，唱起德山歌。”①

(杭州龙华寺真觉大师灵照)下座作舞曰:“沙弥会么?”僧曰不会。师曰:“山僧踏曲子也不会。”②

所谓“德山歌”、“踏曲子”皆缘自当时的民间音乐。禅宗这种用民歌作为接引开悟的手段，显然与当时唱导音乐民间化的文化背景有关联。

总之，中土唱导音乐的特点在于民间化、世俗化。

三、佛曲之发展

佛教音乐史上，佛曲的最早记载见于《隋书·音乐志》。该书在述《西凉乐》时有云:“胡戎歌非汉魏遗曲，故其声调，悉与书史不同。其歌曲有《永世乐》，解曲有《万世丰》，舞曲有《于阗佛曲》。”③ 作者谓《西凉乐》是“变龟兹乐为之”，而龟兹乐诚如前文所言几可成佛教音乐的代名词。《于阗佛曲》既以地名冠之，亦当是表明其地域特点。龟兹、于阗两地，都深受印度佛教文化的影响，故知四五世纪间传入中土的佛曲，是带着天然的佛教文化因子的。

陈旸《乐书》卷一五九“胡曲调”条谓“李唐乐府曲调有《普光佛曲》、《弥勒佛曲》、《日光明佛曲》、《大威德佛曲》、《如来藏佛曲》……《释迦佛曲》……《迁星佛曲》。”④ 其曲名皆以佛、菩萨、

① 《佛藏要籍选刊》第13册，页592。

② 同上，页656。

③ 《隋书》，页378。

④ 《文渊阁四库全书》第211册，页737—738。

法会名称命名,可见佛曲的内容在于称赞佛法的无量功德,它们是用于宗教仪式上的礼佛赞佛之曲。日本宁乐美术馆藏敦煌遗书《八相变》有云:"更有凤笙龙笛,齐奏八音,王(玉)律管弦,共传佛曲。"可见佛曲不唯是赞佛之曲,在本质上乃是器乐曲,而非声乐。这点是它与梵呗的显著区别。唐道宣《中天竺舍卫国祇洹寺图经》变说:

> 大梵天施八部乐,一一乐器有十六种,皆以金银七宝所成。佛为众生示疾,凡此诸乐出音以娱乐佛,如来闻音病即除愈。若病不除,乐音便奏《六度神足》等曲声遍三千。①

其中尤可注意的是《六度神足》等曲是用乐器演奏出来的。《法苑珠林》卷十又谓:"十方诸梵王各执天乐奏《佛成道曲》,而诸乐器中皆放光明说六波罗蜜……佛告文殊:'汝取我法角黄金为扣,至彼此丘所,吹我《出世曲》及《起深定曲》'。"② 此益加证明佛曲之本质在器乐演奏。今存敦煌壁画中所绘的各种音乐供养图,大都绘有形制各异的乐器,此足证前言之不虚。中唐201窟供养人题记中谓:"奏八音于箫管,疑动音声,水清现出世光容,水净影化身之佛",③ 亦提供了有力的佐证。大相国寺今存佛曲亦是器乐曲,它以佛教八音为原则,配以八种不同的乐器。④

---

① 《大正藏》卷四五,页845。

② 《佛藏要籍选刊》第1册,页87。

③ 《敦煌莫高窟供养人题记》,页91,文物出版社,1986。

④ 参见尼树仁《大相国寺音乐文献初探》,《音乐研究》1983年4期,页91—95。

可见从古至今,佛曲的形式仍未起多大变化。

佛曲的演奏是与乐工相结合,而非与僧尼本人相结合。《续高僧传·昙延传》载隋开皇元间"改(昙延)本住云居以为栖岩寺,敕大乐令齐树提造《中朝山佛曲》,见传供养"。[①]《中朝山佛曲》其内容如何,现不得而知,但既言它是大乐令齐树提所造,可见其创作与演奏都是由乐工完成的。而且此亦表明隋唐之际随着中西文化的相互融合,佛曲的创作也华化了。

使佛曲华化的第一人是梁武帝。《隋书·音乐志》载:"帝既笃敬佛法,又制《善哉》、《大乐》、《大欢》、《天道》、《仙道》、《神王》、《龙王》、《灭过恶》、《除爱水》、《断苦轮》等十篇,名为正乐,皆述佛法。"[②] 武帝萧衍初信道教,即位后的第三年(504)却于释迦佛诞日制文发愿,弃道归佛。此后,他亲著《大般涅槃》、《大集》诸经的《疏记》、《问答》等数百卷,且亲往同泰等寺讲《金光明》、《涅槃》、《般若》等经。他不但建爱敬、光宅、开善、同泰诸寺以弘佛法,而且四次舍身同泰寺为奴,其中两次由大臣出巨钱赎回,极大地充实了寺院经济。他又大办无碍大会、盂兰盆会,使佛法鼎盛一时,让南朝诸帝望尘莫及。可以说梁武帝是中国佛教史上的"佛教帝王"。他素善钟律,亲定过礼乐。在他所制四十九首三朝乐中[③],有几首带有明显的佛教意味,第二十七之"须弥山伎中的白鹿",第四十四伎中的"寺子导安息孔雀,凤凰",一看其名字便知是源于佛教的音乐。因此,是他第一次使佛曲成为梁王朝的宫廷雅乐,这无疑提高了佛教音乐的政治地

① 《佛藏要籍选刊》第12册,页515。

② 《隋书》,页305。

③ 同上,页303。

位,有利于它们在社会上流播。而他所制的《善哉》等十篇正乐,据有关学者研究,皆是清乐化、中国化的佛曲。[①] 此点对唐人译经还产生了影响,阿地瞿多译《陀罗尼集经》有云:"次清乐二部,长笛、箫、笙、筚篥、琵琶、击、竹、箜篌、方响、筝、叶、铜、钹等各具二部。"[②] 其中所奏的佛曲则有《散花佛曲》、《阿弥陀佛曲》、《观世音曲》等。细想印度并无"清乐"之说,无极高以"清乐"译经指称有关佛曲,想必是当时佛曲清乐化(中国化)的现实影响所致。易言之,在唐人眼里,佛曲和清乐有相通之处。

至唐,佛曲完全中国化。其显著标志有二:一是天宝十三载(754)太乐署改诸乐名,其中把《龟兹佛曲》改为《金华洞真》,《舍佛儿胡歌》改为《钦明引》,《摩醯者罗》改为《归真》,《罗刹未罗》改为《合浦明珠》,《急龟兹佛曲》改为《急金华洞真》,《苏莫遮》改为《宇万清》。[③] 乍看仅是称名的华化,但其深层的文化含蕴在于佛曲从内容到形式都彻底中国化。二是佛曲创作大量吸收民间俗乐调,如《杨柳》、《落梅》、《春莺啭》、《南浦子》、《剪春罗》、《柘枝》这些汉族乐曲或汉族化了的少数民族乐曲皆成为佛曲中的常用曲(此点第三节有细述,请参看)。

佛曲的用途,大致可分为礼佛之乐和法会之乐两大类。南卓《羯鼓录》所载"诸佛曲调"十首如《卢舍那仙曲》、《于门烧香宝头伽》皆属前者,而他列举"食曲"名目中的《散花》、《大燃灯》[④] 则属后者。但是不管哪一类,皆是依托于寺庙的宗教活动而漫

---

① 参见田青《佛教音乐的华化》,文载《世界宗教研究》1983年第3期。

② 《大正藏》卷一八,页889。

③ 王溥:《唐会要》,页718,上海古籍出版社,1991。

④ 《文渊阁四库全书》第839册,页987。

衍开来。《洛阳伽蓝记》对此颇有详载，如卷三“景明寺”条云：“四月七日，京师诸像来此寺。至八日节，以次入宣阳门，向阊阖宫前，受皇帝散花，于时金花映日，宝盖浮云，幡幢若林，香烟似雾。梵乐法音，聒动天地，百戏腾骧，所在骈比。”① 由斯观之，佛曲也联系着民间散乐，百戏歌舞，是佛教综合艺术中不可或缺的组成部分。

佛曲在宋以后，仍长演不衰，且含义也有所扩大，有时包括声乐在内，很大程度上与唱导音乐是同一范畴。道诚集《释氏要览》卷下“法曲子”条说：

> 《毗奈耶》云：“王舍城南方，有乐人名臈婆，取菩萨八相缉为歌曲。令敬信者闻，生欢喜心。今京师念《梁州八相》、《太常引》、《三归依》、《柳含烟》等号“唐赞”。又南方禅人作《渔父》、《拔棹子》唱导之词，皆此遗风也。②

饶宗颐先生指出：“法曲二字，表面看来，似是唐梨园之法曲，观其所举曲子诸例，皆为释子唱道赞咏之词，实际应指佛曲。”③ 所谓《梁州八相》，似是用《梁州》曲调演畅佛成道八相（降生、托胎、出胎、出家、降魔、成道、转法轮、入涅槃）之故事。任半塘先生指出“梁州”即“凉州”，④ 其与《柳含烟》均为教坊曲目，《渔父》、《拔棹子》亦是唐之时调，凡用此诸调制成的佛曲，至宋犹存

① 《佛藏要籍选刊》第14册，页296。
② 《佛藏要籍选刊》第2册，页317。
③ 饶宗颐：《法曲子论》，《中华文史论丛》，1986年第1期。
④ 任半塘：《教坊记笺订》，页153，中华书局，1962。

于庙中,可见华化后的佛曲,其生命力之强。

明代,佛曲制作乃盛于一时。《释氏稽古略续集》有云:“(永乐五年)梵呗空乐从天而降,群臣上表称贺,学士胡广等献《圣孝瑞应歌颂》。自是之后,上潜心释典人为佛曲,使宫中歌舞之。”[①] 据此看来,佛曲之用,至明又有所变化,不单有歌有舞,且与乐工舞伎广为结合。另外,当时佛曲数量尤多,同书谓是“《圣朝佛菩萨名称佛曲》作五十卷”,[②] 幸运的是在今张掖大佛寺存有“永乐佛曲目录”,合计344曲。其中用南曲调者121,北曲调者222,大部分曲调名见于宋元宫调、元北曲及宋元明之南曲。[⑥] 由此可以推断,唐宋以后的佛曲已完全成为中土音乐不可分割的一部分。

第三节　变文中的本土音乐

由于今存变文写卷的时代均为唐五代,故本节描述变文中的本土音乐,亦以唐五代为时限。但有一点需要说明的是:中国是一个多民族的国家,除了汉民族为主体外,还有其他许许多多的少数民族,这些民族同心协力,一起创造了灿烂的中华文明。因此,就唐五代时期的本土音乐自身而言,在历史的源头里就有不少外来文化的因子,所以本节所言的变文中的本土音乐仅是就其大要而言。

---

① 《大正藏》卷四九,页941。

② 同上,页943。

⑥ 《张掖大佛寺永乐佛曲》,《文物》1987年第10期,页54—63。

一、汉魏遗韵——鼓吹与骑吹

(一)鼓吹

我们在敦煌遗书中得见许多有关队仗音乐的描写,叙述佛与菩萨出行的场景。S.4571号《维摩诘经讲经文》有云:"浩浩轰轰队仗排,梵王天众下天阶。纷纷空里弦歌闹,簇簇云中锦绣縋。"该讲经文是据鸠摩罗什译《维摩诘所说经》演绎而成。其所引经文曰:"复有万二千天帝,亦从馀四天来诣佛所而听法。"两相比勘,经文中并无队仗音乐的描写。而讲经文中多次出现,且场面十分壮观,如同卷中又谓:

> 大梵诸天众,遥闻法会张。喧喧皆赞叹,浩浩总谈扬。彩雾呈佳瑞,霞云现吉祥。纵纵排队伍,瞻礼法轮王。帝释离宫殿,仪容喜倍常。磬螺声响亮,珂珮韵玎珰……无限乾闼婆,争捻乐器行。琵琶弦上急,揭(羯)鼓杖头忙。竟奏箫兼笛,齐吹笙与簧。纵纵排队伍,瞻礼法轮王。

这种气势恢弘的队仗音乐,磬鼓齐鸣,箫笛兼奏,今日读来仍不免心驰神往。不禁要问它来自何处。讲唱词中的"纵纵排队伍"及"珂珮韵玎珰"两句给解决该问题提供了钥匙。所谓排队仗只有帝王将相出行的仪仗音乐才用到。《乐府诗集》卷十六引《西京杂记》云:"汉大驾祠甘泉,汾阳,备千乘万骑,有黄门前后部鼓吹。"① 千乘万骑,即出行队仗。汉之黄门鼓吹,乃是当时乐章四品(太予乐、雅颂乐、黄门鼓吹、短箫铙歌)之一,它由黄门乐署掌管,主要用于朝会及皇帝出行。《后汉书·祭遵传》即说:"帝东

① 《乐府诗集》,页224,中华书局,1979。

巡过汧,幸遵营,劳饷士卒,作黄门武乐,良夜乃罢。"李贤注:"黄门,署名。《前书》曰:是时名倡集黄门。"① 此处所说即为黄门鼓吹。《续汉书·百官志补注》又云:"案大驾卤簿,五校在前,各有鼓吹一部。"卤簿,即帝王出行的仪仗队。《封氏闻见记》五即曰:"舆驾行幸,羽仪导从谓之卤簿。"② 由斯观之,汉帝出行,必有鼓吹一类的队仗音乐,从此以降,历代帝王皆如是。《隋书·礼仪志》五云:"鼓吹车上施层楼,四角金龙衔旒苏羽葆。凡鼓吹,陆则楼车,水则楼船,在殿庭则画笋簴为楼。楼上有翔鹭栖乌,或为鹄形。"③ 王运熙先生指出:"这里记载鼓吹乘坐的工具及工具的装饰颇为详细,疑此制度沿袭汉代的。汉短箫铙歌十八曲中,《朱鹭》篇讲到鹭,《临高台》篇讲到鹄,或许与鼓吹车上的装饰有关。"④

鼓吹除了皇帝用于朝会道路外,还常赐给重臣及大将。《后汉书·杨赐传》即云:"(中元二年九月)薨……及葬,又使侍御史持节送丧,兰台令使十八人,发羽林骑轻车介士,前后部鼓吹"。⑤ 此种类似的记载,自汉魏迄唐宋,史不绝书,不胜枚举。但不论是皇家之用还是将相之用,其特点都在仪式的隆重。

再则,讲唱词中提"珂珮韵玎珰"显然是对官员出行的描写。珂珮是朝服上的玉带,只有官员佩之。《旧唐书·职官志》二云:

---

① 《后汉书》,页 741。
② 封寅:《封氏闻见记》,见《文渊阁四库全书》第 862 册,页 436。
③ 《隋书》,页 194。
④ 王运熙:《乐府诗述论》,页 224,上海古籍出版社,1996。
⑤ 同①,页 1785。

“凡百僚冠笏、缴帨、珂珮，各有差。常服亦如之。”① 因此，讲经变文中描述佛与菩萨出行之队仗音乐实是汉魏以来鼓吹音乐在佛教法会上的投影。P.3097 号《维摩诘经讲经文》述及魔王波旬化作帝释队仗从天而降，有“乐韵弦歌，分为二十四队，步步出天门之界，遥遥别本住宫中”。这实是前文所讲“千骑万乘”仪仗音乐的投射。于此，庄壮先生《敦煌石窟音乐》有详细描述，兹引第 148 窟为例。该乐队有三十三人，是壁画中最大的一组乐队。图示如下：

○ 拍板　○ 拍板　○ 箜篌　△ 舞伎　△ 舞伎　○ 箜篌　○ 筚篥

○ ?　○ 筚篥　○ 笙　　　　○ 筝　○ 横笛　○ 拍板

○ 横笛　○ 一弦琴　　　　○ 曲项琵琶　○ 笙

○ 竖笛　○ 琵琶　　　　○ 琵琶　○ 拍板

○ 横笛　○ 腰鼓　　　　○ 鼗鼓　○ 横笛　○ 阮咸

○ 筚篥　○ 腰鼓　　　　○ 羯鼓　○ 排箫

○ 一弦琴　○ 羯鼓　　　　○ 腰鼓　○ 拍板

○ 排箫②

---

① 《旧唐书》，页 1830。

② 庄壮：《敦煌石窟音乐》，页 40，甘肃人民出版社，1984。

此乐队组成，不但呈线形队状排列，其中乐工所用之乐器大都与S.4571号讲唱词中的相同，可见讲唱变文之音乐描写并非虚言。牛龙菲先生又指出："敦煌莫高窟西魏第285窟东壁《说法图》主尊佛像两侧以及窟顶四角的装饰图案完全是中国式的，有'设簴树羽'之音乐场景。"[①] 这与前引《隋书·礼仪志》之帝王鼓吹乐所乘工具之装饰有"画笋簴为楼"相类，亦为佛教队仗音乐仿自汉魏以来鼓吹乐的又一力证。

汉朝的鼓吹乐，原为"短箫铙歌"一类的吹打之乐，魏晋南北朝时期，鼓吹之乐中又加入了丝竹乐。《伎录》谓"丝竹合作，执节者歌"[②] 即为此意。崔豹《古今注》又谓"短箫铙歌，鼓吹之章目"，[③] 即表明魏晋后鼓吹乐发生了质的变化。原来汉代独立成品的"短箫铙歌"与丝竹之乐已融合为一。此种状况，在北朝也是这样。《魏书·乐志》即说："掖庭歌《真人代歌》(案，即北魏之鼓吹乐)，上叙祖宗开基所由，下及君臣兴废之迹，凡一百五十章，晨昏歌之，时与丝竹合奏。"[④] 变文中所讲到的队仗音乐，就其本质而言，亦为含有"丝竹合奏"的鼓吹之乐。前引S.4571号讲经文所述之乐器即有"琵琶、羯鼓、箫、笛、笙、篁"，其间琵琶属丝乐，笛属竹乐，羯鼓为革乐(打击乐)，它们与汉魏以来"丝竹合作，击节者歌"相吻合，难怪乎讲唱者要说"满路之箫韶前引，喧天丝竹，惊回碧落之云"了。再验之敦煌壁画中的"菩萨队仗音

① 牛龙菲：《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，页542，敦煌文艺出版社，1996年第2版。

② 《乐府诗集》，页223。

③ 同上，页224。

④ 《魏书》，页2828。

乐图”,仍可得到印证。如莫高窟第159窟“普贤变相”、“文殊变相”中分别绘有三个乐工形象,前者是“一身弹奏琵琶,一身执拍板击节,一身吹奏长笛”,后者则为“一身吹奏横笛,一身执拍板击节,一身吹笙”。①

(二)骑吹

所谓骑吹,是指马上之军乐。它是由鼓吹乐中分立出来的,亦叫横吹。《乐府诗集》卷二十一云:“横吹曲,其始亦谓之鼓吹,马上奏之,盖军中之乐也。北狄诸国,皆马上作乐,故自汉以来,北狄乐总归鼓吹署,其后分为二部,有箫笳者为鼓吹,用之朝会道路,亦以给赐。汉武帝时,南越七郡,皆给鼓吹是也。有鼓角者为横吹,用之军中,马上所奏者是也。”② 此叙鼓吹与横吹之关系、历史之沿革已十分清楚。需要指出的是,此谓“横吹”,实是骑吹,因其在马上演奏而得名。江总《广州刺史欧阳頠墓志》曰:“(公)进号征南将军,加鼓吹一部,巫山远曲,喧骑吹于日南;芳树清音,肃军容于海截。”③ 可见骑吹之用在于军中。至若鼓吹和骑吹的区别,王运熙先生指出在于“乐人从行时所乘工具的不同。鼓吹乐人乘的是车,骑吹乐人则为马”。④ 此论良是。唐段安节《乐府杂录》谓:“警鼓二人,执朱幡引乐,衣文带冠。已上乐人皆骑马,乐即谓之骑吹。俗乐亦有骑吹也。”⑤ 可知此种区

---

① 牛龙菲:《敦煌壁画乐史资料总录与研究》,页104—105,敦煌文艺出版社,1996年第2版。

② 《乐府诗集》,页309。

③ 《全上古三代秦汉三国六朝文》,页4075,中华书局,1958。

④ 王运熙:《乐府诗述论》,页223,上海古籍出版社,1996。

⑤ 《中国古典戏曲论著集成》第一册,页43,中国戏剧出版社,1959。

别，至唐犹然。

敦煌有关战争故事的变文中，对于骑吹乐也有所描写，如P.3213号《伍子胥变文》有云：

> 子胥辞王以(已)了，便即征发天兵，四十二面大鼓笼天，三十六角声音括地。

同卷又谓："子胥乃布兵列阵，一似鱼鳞，䟦逻回吼唤三声，大鼓扬名即发。"据此，伍子胥出兵所用的军乐，有鼓和角奏出，即横吹(骑吹)。所谓䟦逻回，同"簸逻回"，《旧唐书·音乐志》二云："按今大角，此即后魏世所谓簸逻回者是也。"①

P.2962号《张议潮变文》则说："仆射即令整理队伍，排比兵戈：展旗帜，动鸣鼍，纵八阵，骋英雄。分兵两道，裹合四边。"同卷还说："于是中军举华(画)角，连击铮铮，四面族兵。"所讲鸣鼍，即是大鼓，因用鼍皮蒙制而成得名。《诗经·大雅·灵台》"鼍逢逢，矇瞍奏功"，是为其例。画角，指带有彩饰的大角，晋庾翼《与燕王慕容皝书》有"今致画长鸣角一双"，② 便是此意。画角之用，在于军乐，梁简文帝《折杨柳》诗曰："城高短箫发，林空画角悲。"③ 唐高适《送浑将军出塞》亦云："传有沙场千万骑，昨日边庭羽书至。城头画角三四声，匣里宝刀昼夜鸣。"④ 所谓千万骑与画角，表明正是骑吹之乐。由此可见，变文讲唱中的骑吹描

① 《旧唐书》，页1072。

② 《全上古三代秦汉三国六朝文》，页1676，中华书局，1958。

③ 《乐府诗集》，页328。

④ 《全唐诗》，页503。

写正是当时音乐生活的真实写照。

唐代骑吹之乐常与鼓吹之乐合作,以作"凯乐"之用。《旧唐书·音乐志》说:"《凯乐》,鼓吹之歌曲也。……凡命将征讨,有大功献俘馘者,其日备神策兵卫于东门外,如献俘常仪。其《凯乐》用铙吹二部,笛、筚篥、箫、笳、铙、鼓,每色二人,歌工二十四人。乐工等乘马执乐器,次第陈列,如卤簿之式。鼓吹令丞前导,分行于兵马俘馘之前。将入都门,鼓吹振作,迭奏《破阵乐》等四曲。"[①]《张议潮变文》有云:"决战一阵,蕃军大败……其宰相三人,当时于阵面上生擒,只向马前,按军令而寸斩。生口、细小等活捉三百余人,收夺得驼马牛羊二千头匹,然后唱《大阵乐》而归军幕。"此所述音乐场景,即为《凯乐》无疑。敦煌第156窟壁画《张议潮统军出行图》的音乐背景为:"两人各背负一大鼓,两人执杖击奏大鼓,一人执拍板击节,一人吹奏横吹,一人吹奏长笛,一人弹奏琵琶,一人弹奏竖箜篌,一人吹笙,一人击奏担鼓,一人击奏腰鼓,两人肩扛长角。"[②] 与前引《旧志》相较,便可确认变文所述音乐为"凯乐"。

二、大曲与法曲

(一)大曲法曲的来源及含义

所谓大曲,是器乐、声乐与舞蹈的综合艺术,其渊源甚古。周代殷商后裔宋国公室祭祀祖先的《商颂·那篇》,战国屈原所作的楚声《招魂》,均由若干段乐曲组成的主题与结束部"乱"

---

① 《旧唐书》,页1052。

② 牛龙菲:《敦煌壁画乐史资料总录与研究》,页177—178,敦煌文艺出版社,1996年第2版。

构成。[1] 它们与汉魏之相和大曲《白头吟》"曲——乱"的结构形式几乎一致。另外,创作于西周初年的大型乐舞《大武》已由引子——乐曲之主题五段(五成)——乱(一成)三部分组成,[2] 与相和大曲的大型曲式相比,除缺"艳"与"趋"外,其主要结构已基本就备。汉魏相和大曲是我国古代音乐史上最先出现的大曲,其完整形式由"艳——曲——趋(或乱)"三部分组成。今存琴曲《广陵散》的"序——正声——乱声"结构还保留着相和大曲形式上的大致轮廓。六朝时,相和歌衍变成清商曲。清商大曲的典型形式仍有三部分组成:①引起部分由器乐演奏,称为"弦"。②乐之主题乐段由歌唱与器乐伴奏构成,叫做"歌弦"。其间每唱一段,结尾多有一节器乐演奏的"送"声。③结尾部分又是几段器乐演奏,叫做"弦"或"契"。较之相和大曲,清商大曲没有显著的不同,仅是它的内部结构显得更复杂,器乐演奏的比重大大地加强,尤其是"送"声之用,明显受到当时吴声西曲的重大影响,于此,王运熙先生已有详论,[3] 勿庸余辈赘言。唐之大曲,除了少数袭用前朝清商旧曲外,大部分出自当代新声。其创制方式有二:一是在清商的基础上吸收西凉、龟兹、疏勒、高昌等少数民族的音乐及天竺、高丽等外族音乐的营养而产生的杂有胡夷里巷成分的大曲;二是各少数民族及外族音乐流入中土后,吸收清商之精华而成的大曲。无论哪种形式,都是当时中外文化相融合而成的艺术结晶。

---

① 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》(上册),页68—73,人民音乐出版社,1981。

② 同上,页31—33。

③ 参见《乐府诗述论》,页91—110,上海古籍出版社,1996。

唐大曲的结构,分为无拍、慢拍、快拍三大段,这与清商大曲的性质相类。唐大曲必合舞,必有曲辞,乐之长短不定,最长有五十遍以上。辞之长短亦然,最长者为十二遍。舞的遍数,约相当于辞。[①] 可见唐代大曲,是诗乐舞的完美结合。

至若法曲,乃是隋唐之新生事物。《新唐书·礼乐志》十二云:"初,隋有法曲,其音清而近雅。其器有铙、钹、钟磬、幢箫、琵琶……其声金、石、丝、竹以次作。隋炀帝厌其声淡,曲终复加'解音'。玄宗既知音律,又酷爱法曲,选坐部伎子弟三百教于梨园,声有误者,帝必觉而正之,号'皇帝梨园弟子'。宫女数百,亦为梨园弟子,居宜春北院。梨园法部,更置小部音声三十余人。"[②]《唐会要》卷三十四谓:"开元二年(714),上以天下无事,听政之暇,于梨园自教法曲,必尽其妙,谓之'皇帝梨园弟子'。"[③] 陈旸《乐书》卷一八八则说:"法曲兴自唐,其声始出于清商部,比正律差四,郑卫之间。"[④] 综合诸家之说可知,法曲起于隋而盛于唐,特别是唐玄宗对其发展,厥功尤伟。其特点是"音清而近雅",[⑤] 主体部分仍为清商乐。但也含有胡乐的成分,故《旧唐书》有云:"又自开元以来,歌者杂用胡夷里巷之曲,其孙玄成所集者,工人多不能通,相传谓为法曲。"[⑥]

至此可知,唐代的大曲与法曲都是中外文化融合的产物。

---

① 任半塘:《教坊记笺订》,页147—148,中华书局,1962。

② 《新唐书》,页476。

③ 王溥:《唐会要》页734,上海古籍出版社,1991。

④ 《文渊阁四库全书》第211册,页848。

⑤ 《通志》,页635,中华书局,1987。

⑥ 《旧唐书》,页1089。

但两者之关系,中外学者争论甚多,亦非本文所能论述。丘琼荪先生的意见颇妥帖,兹引如下:“大曲的含义很简单,惟在遍数上分别,与音乐无关。故大曲中有法曲,有非法曲;而法曲中有大曲,有非大曲。大曲中之法曲,以音乐示异;法曲中之大曲,以遍数区分。”① 故两者有交叉关系,绝非对立不相融。在唐乐中,有的同属大曲和法曲,如《霓裳》、《鸟歌万岁乐》。下文举例,属交叉情况的,按一般习惯之归属处理,并非是标新立异。

(二)变文中所见的大曲与法曲

I 大曲举隅

(1)《春莺啭》 S.4571号《维摩诘经讲经文》中有云:“乾闼婆众亦归依,歌乐长于心上爱。每向佛前奏五音,恰如人得真三昧。琵琶弦上韵《春鸎》,羯鼓杖头敲玉碎。”P.3097号《维摩诘经讲经文》又云:“琵琶弦上,韵合《春鸎》。”乾闼婆(Gandharva),《注维摩诘所说经》卷一鸠摩罗什注曰:“天乐神也,处地上宝山中,天欲作乐时,此神体上有相出,然后上天也。”② 其本为西天之乐神,却能于琵琶弦上弹奏中土乐《春鸎》,此亦佛教音乐中土化的具体实例之一。《春鸎》即大曲《春莺啭》(案,《集韵》即训“鸎”为“莺”之异体),为唐代教坊软舞曲。《唐会要》卷三十八归入“黄钟商”。《乐府诗集》卷八十叙其本事曰:“高宗晓声律,闻风叶鸟声,皆蹈以应节,尝晨坐,闻莺声,命乐工白明达写之为《春莺啭》,后亦为舞曲。③ 宋李上交《近事会元》四引《教坊录》曰:“凡箜篌、大弦未尝鼓,唯作比曲,入鸟声,即弹之。筝则移两

---

① 《燕乐三书·燕乐探微》,页351,黑龙江人民出版社,1986。

② 僧肇等注:《注维摩诘所说经》,页11,上海古籍出版社,1990。

③ 《乐府诗集》,页1137。

柱向上,鸟声毕,入急,复移如旧也。"[1] 此则具体记录了该大曲的演奏过程。

(2)《柘枝》 前引 S.4571 号《维摩诘经讲经文》又说:"贪在王宫取意为,花荫柳影从嫔妃。紫云楼上排丝竹,白玉庭前舞《柘枝》。"《柘枝》为盛唐教坊大曲。《乐府诗集》卷五十六《柘枝词》解题云:"《乐府杂录》曰:'健舞曲有《柘枝》,软舞曲有《屈柘》。'《乐苑》曰:'羽调有《柘枝曲》,商调有《屈柘枝》。此舞因曲为名,用二女童,帽施金铃,抃转有声。其来也,于二莲花中藏花坼而后见,对舞相占,实舞中雅妙者也。'《教坊记》曰:'凡棚车上击鼓非《柘枝》,则《阿辽破》也。'《羯鼓录》云:'凡曲有意尽声不尽者,须以他曲解之,如《耶婆色鸡》用《屈柘急遍》解,《屈柘》用《浑脱》解之类是也。一说曰:《柘枝》,本《柘枝舞》也,其后字讹为《柘枝》。'"[2] 据此,《柘枝》在唐极盛行,分枝亦多,有《屈柘》、《屈柘枝》等异名,调名也不同,可入羽调、商调,甚至宫调。[4] 其辞今存三体,即"七、五、五、七"、"五言六句"及"五言八句"。[5] 另外,它不但有解曲《浑脱》,还有急遍、慢遍之分。作舞曲时亦有软舞、健舞之分。软舞常由二女童对舞,变文讲唱既云"紫云楼上排丝竹",想来所述的当是软舞曲了。

(3)《伊州》 P.3093 号《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经讲经文》说:"绿窗弦上拨《伊州》,红锦筵中歌《越调》。皓齿似开《花竞笑》,翠娥才啭《柳争春》。"这一段变文唱词十分有趣,四句

---

① 《文渊阁四库全书》第 850 册,页 285—286。

② 《乐府诗集》,页 818。

④ 参见《大原声明博士图序》,《大正藏》卷八四,页 849。

⑤ 同②,页 818—819。

诗竟嵌有四首乐曲名:《伊州》、《越调》、《花竞笑》、《柳争春》。其中《伊州》显为大曲。《乐府诗集》卷七十九引《乐苑》曰:"《伊州》,商调曲,西凉节度使盖嘉运所进也。"[1] 可见该大曲是由当时的少数民族音乐中演化而来的。它现有"歌"辞五遍(七绝二,五绝三),入破辞五遍(七绝三,五绝二)。敦煌遗书 P.3808 号《舞谱》中有《伊州》之谱,第 16 谓"又慢曲子《伊州》",第 17 谓"又急曲子",第 24 又说"《伊州》"。慢谱约 105 字,其中不同的谱字大约 13 个。急谱大约 64 字,其中不同的谱字约 12 个,而且有"重"字,第 61 谱字"L"的右侧有一"王"字,曲子最后一个是"T"符号,紧接写有"第二遍至王字末"七个字。第三谱大约 105 字,其中不同谱字大约十五个。[2] 据此,大曲《伊州》至少有三种摘遍曲流行,分为"急"、"慢",有中段反复,如"重"字所提示;有全段反复,如"王"字所标。《伊州》是盛唐教坊最为精彩的保留节目,《教坊记》有云:"戏日,内伎出舞;教坊人惟得舞《伊州》、《五天》,重来叠去,不离此二曲,余尽让内人也。"[3] 正因为它精彩影响至大,才波及到变文讲唱,把它编入唱词中。

(4)《想夫怜》 上引 P.3093 号讲经文又云:"鱼钗强插数行丝,鸾镜动抛多少劫。方响罢敲《长恨曲》,琵琶休拨《想夫怜》。渐成衰朽抛尪羸,忘却向前歌舞处。次第只应如此也,争似修行得久长。"《想夫怜》亦是盛唐教坊大曲,《乐府诗集》卷八十《相府怜》解题云:"《古解题》曰:'《相府怜》者,王俭为南齐相,一时所辟皆才名之士。时人以入俭府为莲花池,谓如红莲映绿水,今号

① 《乐府诗集》,页 1119。
② 庄壮:《敦煌石窟音乐》,页 59,甘肃人民出版社,1984。
③ 任半塘:《教坊记笺订》,页 34,中华书局,1962。

莲幕者自俭始。其后语讹为‘想夫怜’，亦名之丑尔。又有《簇拍相府怜》。’《乐苑》曰：‘《想夫怜》，羽调曲也。’”① 由斯观之，《想夫怜》原名《相府莲》，出自南朝旧曲，入唐而为大曲。唐初无名氏有歌辞，为五言四句。白居易时换用王维辞之格式，为七言八句。《簇拍相府莲》则为五言八句，可见该大曲亦有多种摘遍曲。《唐国史补》载于司空因“其名不雅，将改之”，② 后为客人所谏方作罢，可知该曲在唐颇为流行。

(5)《三台》　S.6551 号《佛说阿弥陀经讲经文》云：“食肉从来佛不开，为徒(图)香美煞将来。烂捣椒姜满碗著，更添好酒唱《三台》。”此处所唱是在解释“五戒”之五“不得饮酒食肉”，因此法师才引及《三台》，可见该曲必与饮酒享燕有关。《刘宾客嘉话录》云：“三台送酒，当未尽晓。盖因北齐高洋毁铜雀台，筑三个台，宫人拍手呼上台送酒，因名其曲为《三台》。”③ 李匡乂(文)《资暇录》亦说：“名《三台》何？或曰者邺中有三台，石季伦常为游宴之地，乐工倦怠，造此以促饮也。一说蔡邕自治书御史累迁尚书，三日之间周历三台，乐府以邕晓音律，制此曲动邕心，抑希其厚遗。亦近之。”④ 关于《三台》本事，诸说虽异，但均与饮宴祝贺相关连。宋人程大昌《演繁录》卷十一谓：“其所谓《三台》，众乐未作乐，部首一人举板连拍三声，然后管色以次振作，即《三台》曲度也。”⑤ 据此，《三台》用于酒宴至宋犹然。《资暇录》说：

---

① 《乐府诗集》，页 1130。

② 《文渊阁四库全书》第 1035 册，页 447。

③ 同上，页 403。

④ 《文渊阁四库全书》第 850 册，页 158—159。

⑤ 《文渊阁四库全书》第 852 册，页 164。

"《三台》,今之催酒三十拍促曲。"[①] 促曲亦称促拍,为节奏急促的乐曲。宋张表臣《珊瑚钩诗话》二说:"乐府中有促拍催酒,谓之《三台》。"[②] 因此,从唐至宋,节奏急促的特点依然。王小盾先生指出它多用于催酒,并称之为"急三拍",[③] 洵是。变文唱词中说"更添好酒唱《三台》",亦为力证。另南卓《羯鼓录》还载有《西河狮子三台舞》,入"太簇角",足见它还有舞容。

Ⅱ法曲举隅

法曲在敦煌地区颇为流行。S.2146 号《行城文》有云:"我法王之利见也,大矣哉。……隐隐振振(轸轸),如旋白饭之城,巍巍俄俄(峨峨),似绕迦卫之阙。尊卑务(雾)集,大小云奔,笙歌竟(竞)奏而啾嚠,法曲争陈而嘈嘈。"该卷据饶宗颐先生考证,是为吐蕃统治下之抄本。[④] 据此推断,中唐以后法曲才盛行于敦煌的各种法会,如行城(行像)仪式上。P.3216 号《散花乐》云:"弥陀佛刹难测量,此地常闻重宝香,音□法曲指皆僵。"S.6167 号《宫词》又说:"琵琶轮拨紫檀槽,弦管初张调鼓高。"由此可见法曲的演奏,主要是以琵琶为特色的弦乐、管乐和鼓乐的综合。S.4571《维摩诘经讲经文》又说:"更有迦罗楼众,奏瑟瑟之清音,紧那罗王,调铃铃之雅乐。箫笛弦管,螺钹铂铜,齐声而竞演宫商,合韵而皆吟法曲。"参照 P.2250 敦煌遗书说"五音兼能净五蕴……西方鼓乐及弦歌,琵琶箫笛杂相和。一一唯宣五会法,声声皆说六波罗",便可得出如下推论:佛教的法曲,在本质

---

① 《文渊阁四库全书》第 850 册,页 158。
② 《文渊阁四库全书》第 1478 册,页 970。
③ 王昆吾:《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》,页 161,中华书局,1996。
④ 饶宗颐:《敦煌曲与乐舞及龟兹乐》,《新疆艺术》1986 年 1 期,页 19。

上是声乐和器乐的综合,它所联系的是各种法会。它只有依托于宗教的具体活动,如行像、散花、净土五会,才可能广泛流播。现存变文抄卷中虽未见法曲曲目之记载,但仍有蛛丝马迹可寻,能考出一二。如 P.2122 号《佛说阿弥陀经押座文》有云:

> 双双圣鸟玉阶傍,两两化生池里坐。白鹤迦陵和雅韵,共命频迦赞苦空。……能者虔恭合掌着,清凉商调唱将来。

牛龙菲先生揭橥出这里所述音乐是《鸟歌万岁乐》,[①] 真是发千载之覆,其功甚伟。但他说此种羽人伎乐,并不是铺陈佛典而来,不过是释门佛徒的附会。这倒值得商榷。因为,在这首羽人伎乐中共提到三种鸟,即白鹤、迦陵频迦、共命,只有白鹤一名是中土用词(也见于佛典,详下文),其余两个皆来自佛典。迦陵频迦(Kalavinka),省作迦陵,如《楞严经》卷一"迦陵仙音,遍十方界",[②] 又略作频迦,如《旧唐书》载元和十年诃陵国贡物中即有频伽鸟。[③] 共命鸟(jivajiva),又作命命鸟,生生鸟,它与迦陵频迦鸟皆是佛教中的妙音鸟,其音常用以比拟如来音声。昙无谶译《大方等大集经》卷第五即说如来有:"梵声,迦陵频迦声……命命鸟声,鹅王声,鹿王声,琴声,鼓声,贝声,伎乐声,人乐闻声,耳根乐声。"[④]《不思议秘密大乘经》卷七谓如来六十梵音,其中第三十七是迦陵频迦声(kalavinkasvararutā),第三十九是命命鸟声

---

① 参见《敦煌壁画乐史资料总录与研究》,页 562—565。

② 《楞严经》,般刺密帝译,页 5,上海古籍出版社,1991。

③ 《旧唐书》,页 454。

④ 《大正藏》卷一三,页 20。

(jivaṃjivakasvararutaravitā)[①] 因此,所谓"和雅韵,赞苦空"之鸟歌,定然与佛教有联系。《阿弥陀经》有云:"彼国常有种种奇妙杂色之鸟,白鹤、孔雀、鹦鹉、舍利、迦陵频迦、共命之鸟。是诸众鸟,昼夜六时,出和雅音,其音演畅五根五力……是诸众鸟,皆是阿弥陀佛,欲令法音宣流,变化所作。"智觊《义记》曰:"迦陵频迦,妙音清高,可譬佛声。"[②] 可知讲经变文中的"清凉商调"定是宣畅法音之曲,莫不与佛典相关联。

若参以敦煌壁画《阿弥陀经变相》中的"净土菩萨伎乐图象",如初唐220窟、321窟、334窟、335窟、341窟皆绘有多身乐队,所用乐器有筝、笙、琵琶、方响、箜篌、长笛、排箫、腰鼓、铜钹,[③] 再对照陈旸《乐书》卷188所列"法曲部"之乐器,两者基本吻合。由此益证变文中所述音乐是为法曲。《旧唐书·音乐志》二说:"《鸟歌万岁乐》,武太后所造也。"[④] 但《唐会要》卷三十三"诸乐"条中之法曲只有《万岁长生乐》[⑤],而无《鸟歌万岁乐》。宋陈旸《乐书》"法曲"条只说"武后《长生乐》"。王灼《碧鸡漫志》卷四引《理道要诀》云:"太簇商乐曲有《万岁乐》,或曰即《鸟歌万岁乐》也。"[⑥] 据此,《鸟歌万岁乐》即《长生乐》、《万岁乐》、《万岁长生乐》,它们是异名而同实,皆有万寿无疆之意。智

---

① 《大正藏》卷一一,页720。

② 《无量寿经、观无量寿经·阿弥陀经》,页338,上海古籍出版社,1990。

③ 牛龙菲:《敦煌壁画乐史资料总录与研究》,页57,敦煌文艺出版社,1996年第2版。

④ 《旧唐书》,页1061。

⑤ 王溥:《唐会要》页717,上海古籍出版社,1991。

⑥ 《中国古典戏曲论著集成》第一册,页137,中国戏剧出版社,1959。

颉《阿弥陀经义记》即谓:"阿弥陀者,天竺梵音,震旦译言为无量寿。"① 此即揭示了它被《阿弥陀经讲经文》引用的一大契机。

《旧唐书·音乐志》二又说:"武太后时,宫中养鸟能人言,又常称万岁,为乐以象之,舞三人,绯大袖,并画鸜鹆冠作鸟像……《汉书·武帝本纪》书南越献驯象、能言鸟。注《汉书》者皆谓鸟为鹦鹉鸟。若鹦鹉鸟,不得不举其名,而谓之能言鸟。鹦鹉秦陇尤多,亦不足重。"要言之,该法曲之缘起与能言的鸜鹆有关。虽然《旧唐书》的作者驳正《汉书》之注,把鸜鹆与鹦鹉要截然分开,但实际上两者皆是能音鸟。鹦鹉亦可作异宝视之,并非不足重之物。如元和十年八月"诃陵国遣使献僧祇僮及五色鹦鹉、频伽鸟并异香名宝"。② 外国贡物中的五色鹦鹉与频伽(迦)鸟并举,可知其亦为稀世之宝,与频迦鸟同是妙音鸟。另外,在汉译佛经中,舍利(弗)(sári)又译为鸲鹆、春鸜鹆、鹦鹉、反舌鸟。《大楼炭经》卷二《阿须伦品》云:"树上有飞鸟止,名为鹤、孔雀、鸲鹆、白鸽,悉在树上,甚好相而鸣。"③《妙法莲华经玄赞》卷一曰:"梵云奢利弗呾罗,言舍利弗者,讹也。舍利云鹙,即百舌鸟,亦曰春鹦。"④ 所以在内典中鸜鹆、鹦鹉与频迦、共命鸟一样是能言之鸟,这是讲经变文引用《鸟歌万岁乐》的第二个契机。

Ⅲ附论:敦煌舞曲(乐)

既然变文讲唱中屡屡述及大曲(法曲),那么它们是否付诸实践呢?易言之,敦煌音声人是否教习乐舞?于此,S.5643号

① 《无量寿经、观无量寿经·阿弥陀经》,页328,上海古籍出版社,1990。

② 《旧唐书》,页454。

③ 《大正藏》卷一,页278。

④ 《大正藏》卷三四,页670。

《舞谱》及 P.3501 号《大曲舞谱》之存在便作了肯定的回答。而 S.3929 号《节度押衙知画行都料董保德等建造兰若功德颂文”，则有具体演出之记载：

> 又于窟宇讲堂后建此普净之塔。(四壁图绘云云)是以五土分平，迥开灵刹，三峗时秀，势接隆基。辉浮孟敏之津，影挥神农之水。门开慧日，窗豁慈云，清风鸣金铎之音，白鹤沐玉毫之舞。果唇疑笑，演花勾于花台，莲脸将然，披叶文于叶座。

所谓“演花勾于花台”，殆指当时兼演花舞勾队也。[①] 花台，原指寺观中的种花台，如江总《摄山栖霞寺碑》谓：“禅坐惠楼，涧风长泻，崖溜悬抽，花台似雪。”[②] 至唐仍有此用法，若宋之问《奉和九日登慈恩寺浮图应制》“萸房陈宝席，菊蕊散花台。”[③] 不过，唐时花台还另有所指，可代称寺院，《法照和尚念佛赞》云：“法照远投山顶礼……法照其时到台中，如梦直入文殊宫……前生早已曾相遇，今生再睹坐花台。”[④] 花舞，段安节《乐府杂录》释为“著绿衣偃身合成花字也。”[⑤] 此种花舞，至宋仍常演不辍。史浩《鄮峰真隐漫录》卷四十五、四十六即载有花舞演出的具体程

① 详见饶宗颐《敦煌曲续论》，页 67，新文丰出版股份有限公司，1996。

② 《全上古三代秦汉三国六朝文》，页 4076，中华书局，1958。

③ 《全唐诗》，页 159。

④ 佐藤哲英：《法照和尚念佛赞について》一文所附日本龙大本《法照和尚念佛赞》之录文，《佛教文学》第 3 卷第 2 号，页 143，京都，平乐寺书店，1952。

⑤ 《中国古典戏曲论著集成》第一册，页 48—49，中国戏剧出版社，1959。

式，如"两人对厅立，自勾念……念了，后行吹《折花三台》，舞取花瓶；又舞上，对客放瓶，念《牡丹花》诗。念了，舞唱《蝶恋花》。"① 可见花舞之时，既重舞态之优美，更重音曲之动听。S.3929号谓"莲脸将然，披叶文于叶座"定是舞容之写照，史浩说大曲《采莲舞》有"女伴相将，采莲入队"大概也是这种意思。

另外P.3597号文书中有灵图寺僧所抄白居易的《柘枝妓》诗，证之变文S.4571号说"紫云楼上排丝竹，白玉庭前舞《柘枝》"，可见寺中演出《柘枝舞》并非子虚乌有之事。P.4640号遗书中又有寺院舞队所用纸之记载："十四日支与王建铎队舞额子粗纸壹切。"王建铎者乐舞之领队也。其所支取之纸，定用于乐舞之演出。

其实有唐一代，寺庙中演出乐舞乃是一以贯之的历史事实。宋之问《奉和圣制闰九月九日登庄严总持二寺阁》诗云："风铎喧行漏，天花指舞行。豫游多景福，梵宇生日光。"② 其谓"拂舞行"，显然演出的是队舞。唐懿宗之女同昌公主过世后，优人李可及在安国寺"教舞者数百"，进《叹百年》曲。③ 敦煌所出《百岁篇》不一而足，数量可观，饶宗颐先生谓"殆由于此"，④ 良是。但溯其缘由，盖叹人生之无常也。《大宝积经·三律仪会第一之二》有云："当有比丘，年纪二十、三十、四十，乃至百岁，为老所侵，庄严衣服，虽剃须发，毁坏威仪；老病衰朽，无有威光，趣向邪法，临命终时，由罪意乐之所障蔽，孰思已犯，懈忌不修。而于三

① 《文渊阁四库全书》第1141册，页878。

② 《全唐诗》，页157。

③ 《新唐书》，页5351。

④ 饶宗颐：《敦煌曲与乐舞及龟兹乐》，《新疆艺术》，1986年1期，页17。

处示现,证得何处为主。"[①] 可知寺院讲唱变文,宗教宣畅是在所难免的。

P.2187 号《破魔变文》中谓:"歌舞齐施,管弦竞奏(云云)。""云云"二字足可深思。案,此二字在敦煌变文一般表示经文内容的省略,而这里接在"歌舞齐施,管弦竞奏"之后,疑是对变文讲唱中即兴歌舞表演的提示语,因表演内容与讲唱法师无直接关系,所以抄卷中省略了这一方面的内容。日本宁乐美术馆藏《八相变》又谓:"更有凤笙龙笛,齐奏八音,王(玉)律管弦,共传佛曲。"此亦可证前言不虚。可见大曲(法曲)是直接运用于变文讲唱的活动中的。

三、民间曲子

所谓曲子,是隋唐时新兴的一种艺术歌曲,它是经过选择、加工过的民歌。它"虽然基本上是出于民歌,但同时已脱离最初的民歌形式而为向更高的艺术形式发展作进一步的准备"。除了单独清唱之外,它们还被用于说唱、歌舞等等其他更高的艺术形式中间。[②] 它们是从农村流传到都市的新型歌曲。"曲子"名称之记载,最早见于《教坊记》记隋大业末王令言与其子的一段对话:"其子在家弹琵琶,令言惊问:'此曲何名?'其子曰:'内里新翻曲子,名《安公子》。'"[③] "新翻"二字表明"曲子"已经是加工过的艺术歌曲。此种用法,在唐更为普遍。花蕊夫人《宫词》之十二有云:"御制新翻曲子成,六宫才唱未知名。尽将觱篥来

① 《大正藏》卷一一,页 8。

② 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》(上册),页 193,人民音乐出版社,1981。

③ 任半塘:《教坊记笺订》,页 180,中华书局,1962。

抄谱,先按君王玉笛声。"① 据此,曲子不唯经过艺术加工,且已形成乐谱,其目的显然是为了方便演习。

至若曲子在变文中的运用,俄罗斯藏符卢格编365号《妙法莲花经讲经文》中有云:"或请法和唱曲子,或教都讲缀闲词,不徒(图)灭罪兼增福,且要欢心展皱眉。"虽然讲唱者于此有所不满,但为了吸引观众与听众,使他们眉开眼笑,还是不得已而唱之。北宋道诚辑《释氏要览》卷中"歌"条注云:"若今唱曲子之类也。"② 同书卷下又有"法曲子"之说,可见寺庙音乐之中,曲子影响代代不绝。

敦煌变文中提到的曲子有:

1.《杨柳》、《落梅》 S.2614号《大目乾连冥间救母变文》谓:"云中天乐吹《杨柳》,空里缤纷下《落梅》。"《杨柳》,即《杨柳枝》,本于隋曲《柳枝》,多为笛乐,《教坊记》中亦载有其名,唐诗中常见,如岑参《裴将军宅芦管歌》谓"巧能陌上惊《杨柳》",③ 刘长卿《听笛歌》云:"又吹《杨柳》激繁音",④ 张祜《杨柳枝》说:"莫折宫前杨柳枝,玄宗曾向笛中吹。"⑤ 中唐时白居易曾改制新声,使《杨柳枝》播为歌曲,衍变成词调。其《杨柳枝词》之一云"古歌旧曲君休听,听取新翻《杨柳枝》",⑥ 即是。故《乐府杂录》曰:"《杨柳枝》,白傅闲居洛邑时作,后入教坊。"⑦ 而变文中

① 《全唐诗》,页1956。

② 《佛藏要籍选刊》第2册,页292。

③ 同①,页469。

④ 同上,页385。

⑤ 同上,页108。

⑥ 同上,页1149。

⑦ 《中国古典戏曲论著集成》第一册,页61,中国戏剧出版社,1959。

说:“云中天乐吹《杨柳》”,当为笛乐之用。《落梅》,即《梅花落》,又称《落梅花》。《乐府杂录》“笛乐”条云:“笛,羌乐也。古有《落梅花》曲。”[1] 据此,《落梅》是源出少数民族。它在唐代也十分盛行,如李白《与史郎中钦听黄鹤楼上吹笛》云“黄鹤楼中吹玉笛,江城五月《落梅花》”,[2] 高适《和王七玉门关听吹笛》说:“借问《落梅》凡几曲,从风一夜满关山。”[3] 该笛乐还有歌,孟浩然《岁深夜会东城张少府宅》曰:“旧曲《梅花》唱,新正柏酒传”,[4] 于武陵《王将军宅夜听歌》则说:“朱槛满明月,美人歌《落梅》。”[5]

2.《南浦子》、《剪春罗》 俄罗斯藏符卢格编 365 号《妙法莲华经讲经文》说:“衙前乐部好笙歌,音乐清泠解合和。花下爱催《南浦子》,筵中偏送《剪春罗》。”变文讲唱者虽强调“是音乐中赞叹佛法,不同世间郑卫之音,皆是烦恼之淫乱曲”,但诚如前文所述佛教音乐之华化,郑卫之音的民间音乐从来都是佛寺中的流行用乐。这里所举的《南浦子》、《剪春罗》亦是当时盛行的曲子,二者皆名载《教坊记》,但于二曲之本事却不甚明了。[6]《楚辞·九歌·河伯》有云:“子交手兮东行,送美人兮南浦。”江淹《别赋》又谓“送君南浦,伤如之何!”南浦,泛指送别的地方。而我国古代送别,多有酒觞助兴,歌乐相伴,疑《南浦子》本事与此有关,而

① 《中国古典戏曲论著集成》第一册,页 54,中国戏剧出版社,1959。
② 《全唐诗》,页 425。
③ 同上,页 506。
④ 同上,页 377。
⑤ 同上,页 1516。
⑥ 参见《教坊记笺订》,页 137,页 85,中华书局,1962。

且它以“子”命名，当是民间曲子无疑。

《剪春罗》的原始义，任半塘先生疑是“春日剪罗为彩花，并非花名”，① 但查《教坊记》之曲名，以花名见称的有《迎春花》、《木兰花》、《映山红》诸曲，故《剪春罗》之缘起，当与花名有关。李时珍《本草纲目》卷十六说：“剪春罗，二月生，苗高尺余，柔茎绿叶，对花抱茎，入夏开花，深红色。花大如钱，凡六出，周回如剪诚可爱。结实大如豆，内有细子，人家多种之为玩。”② 据此，剪春罗乃赏玩之花，因受人喜爱，民间以之入曲自在情理之中。

3.《曲江春》 P.2418 号《父母恩重经讲经文》云：“堂堂六尺丈夫身，雪色衣裳称举人……酒熟花开三月里，但知排打《曲江春》。”这里所述，乃是唐代科举之事。李肇《唐国史补》卷下“叙进士科举”条谓：“（进士）既捷，列书其姓名于慈恩寺塔，谓之题名会。大宴于曲江亭子，谓之曲江会。”③ 康骈《剧谈录》卷下则说：“（曲江池）其西有杏园，慈恩寺，花卉环周，烟水明媚，都人游玩，盛于中和上巳之节（农历三月三）……上巳即赐宴群僚……恩赐太常及教坊声乐。”④ 据此，曲江是唐代进士、官僚甚至皇亲国戚春日游宴之胜地，其间舞乐之设乃是常事。由此推断，《曲江春》不单为曲子，且如前文所述之《三台》，多用于饮宴。

综上所述，无论是鼓吹乐，骑吹乐，大曲法曲，抑或是民间曲子，都可用于变文讲唱中。这一事实表明佛教音乐的中土化、世俗化进程在唐代已经大功告成。

① 参见《教坊记笺订》，页 85，中华书局，1962。

② 《文渊阁四库全书》第 773 册，页 224。

③ 《文渊阁四库全书》第 1035 册，页 444。

④ 《文渊阁四库全书》第 1042 册，页 693。

第四节 “平”、“侧”、“断”诸音声符号探析

敦煌变文中在许多讲唱词前标注有“平、侧、断、吟、韵”等诸多音声符号，对此，前贤时哲付以不少精力，作了多方探析，但迄今仍无定论。其中较有影响的说法有以下几种：向达先生《唐代俗讲考》谓：“至于《维摩诘经讲经文》中之偈语常注以‘平’、‘侧’、‘断’诸字，甚难索解，颇疑此等名辞，亦与梵呗有关。日本所传声明有十二调子，或名为十二律……然则讲经文之平、侧、断诸辞，或者即平调、侧调、断金调而言与？”[①] 孙楷第先生在《唐代俗讲轨范与其本之体裁》，一方面根据汉魏六朝乐府曲中的“清平瑟三调”，判定“平、侧”源出于清商乐，[②] 另一方面又根据各音符对应之辞的声律特点，判它们代表了某种读诵法，如“平谓平声，侧谓侧声，平侧谓侧声与平声。”[③] 牛龙菲先生则认为平是表示调性的“楚调”，侧是表示调式音阶的“侧调”，断是非音调标记，它们都源出于“楚汉之声”。[④] 近年王小盾先生则在前贤的基础上，发隐抉微，深入研究后指出：“平”、“侧”、“断”多是平列使用的，它们在逻辑上应属同一层次，某些地方注调式，某些地方注调高，某些地方注吟法，某些地方注平仄，这是难于

① 向达：《唐代的长安与西域文明》，页309，三联书店，1957。

② 《敦煌变文论文录》，页93—94，上海古籍出版社，1982。

③ 同上，页84。

④ 牛龙菲：《中国散韵相间兼说兼唱之文体的来源》，《敦煌学辑刊》创刊号，页31—37。

说通的。它们应是呗赞音乐的符号，而非辞律符号或俗乐宫调符号。① 无疑，王先生的观点较有说服力。本人不揣谫陋，拟在诸贤的基础上，综合有关梵呗音乐的历史事实，再对该问题作一番检讨。

一、呗赞的音律

(一)三位七声

谈及呗赞的音律特点，首先要论述的是三位七声说。《高僧传·经师篇》"论"曰：

> 若能精达经旨，洞晓音律，三位七声，次而无乱；五言四句，契而莫爽。其间起掷荡举，平折放杀，游飞却转，反叠娇弄，动韵则流靡弗穷，张喉则变态无尽。故能炳发八音，光扬七善，壮而不猛，凝而不滞，弱而不野，刚而不锐，清而不扰，浊而不蔽。谅足以起畅微言，怡养神性，故听声可以娱耳，聆语可以开襟。若然，可谓梵音深妙，令人乐闻者也。②

于此，显而易见，慧皎是把"三位七声"作为梵音之音乐系统来看待的。而其中的"三位"，诸经传中又作"三契"。如《大宋僧史略》卷中"赞呗之由"云："赞呗原始。案《十诵律》中俱胝耳(即亿耳也)作三契声以赞佛，其人善呗易了解。"③《高僧传》谓帛法桥"于是作三契，经声彻里许"。④ 唐窥基《妙法莲华经玄赞》卷

① 王昆吾：《汉唐音乐文化论集》页223，台湾学艺出版社，1991。

② 慧皎：《高僧传》，页508。

③ 《大正藏》卷五四，页242。

④ 同②，页497。

四则说："故今俗中谓之渔梵，冥合西域三契七声，闻俱胝耳等所作也。"[①] 由斯观之，"三位"与"三契"乃异名同实。然"契"之含义，实难索解。关德栋先生谓"一契，实是指一个歌赞"。[②] 向达先生则疑"'契'字乃是翻译梵音，或者即是 Gāthā 一字的对音也·未可知"。[③] 周一良先生《关于〈俗讲考〉再说几句话》在向达先生的基础上进一步确认"契是指乐曲上的单位"。[④] 尔后向达先生反过来又指出"契是指乐调而言"。[⑤] 于此，周叔迦先生极赞同，谓"一契便是一个曲调"。[⑥] 凡此种种，皆认为契与音乐相关，这无疑是对的。但落实为"乐曲单位"或"一个曲调"则稍嫌武断。其实三契(位)当指三种最基本的乐调。古印度吠陀时期有诵经三调，即乌达塔(Udātta)、阿鲁达塔(anudātta)、斯瓦里塔(svarita)。它们最初是重音体系，但也含有音乐成分在内，即合诵读与音乐为一。史诗时期，这"三调"依然流传。《罗摩衍那》(Rāmayaṇa)有云："在诵读和歌唱中，这部书声调悠扬，具有三调、七音符，配上笛子可歌唱。"[⑦] 季羡林先生谓："三调，梵文 pramaṇa，根据梵文注释是 Gānadhavniparicchedaka，意思是歌声的调子。"[⑧] N.A.Jairazbhoy 研究后指出："在今日印度仍存在的《梨

---

① 《大正藏》卷三四，页 272。

② 《敦煌变文论文录》，页 167，上海古籍出版社，1982。

③ 同上，页 175。

④ 同上，页 180。

⑤ 同上，页 182。

⑥ 同上，页 250。

⑦ 《罗摩衍那》第 1 册，季羡林译，页 33，人民文学出版社，1980。

⑧ 同上，页 423。

俱吠陀》(Ṛgveda)和《夜柔吠陀》(yajurveda)诵读的传统中,还有许多关于重音的音乐性解释之证据。"①可见此三调在印度源远流长,绵延不绝。日本学者武田丰田郎则具体地阐述了三调的性质:"印度古乐,尤其是声乐中所使用的高声调 udātta,非高声调 anu - dātta,混合声调 svarita……这三种声调,本是朗咏吠陀圣典时使用的。第一的高声调是发声高而锐,即所谓扬声。第二的非高声调,是低调,便是抑音。第三的混合声调,是从高声调和非高声调组合而成的混合音。"②

所谓七声,是指印度音乐中的七个音级(yama),最早见于《娑摩吠陀》(Samaveda)的辅助经文《那罗迪式叉论》(Naradisik-sha)中,其称名如下:③

七音	译文	略符	音序
Shadja	具六	Sa	第一音
Rishabha	神仙曲	Ri	第二音
Gandhara	持地调	Ga	第三音
Madhyama	中令	Ma	第四音
Panchama	等五	Pa	第五音
Dhaivata	明意	Dha	第六音
Nisada	近闻	Ni	第七音

---

① A Cultural History of India, Edited by A. L. Basham, Clarendon Press, Oxford, P. P. 213—214, 1975.

② 武田丰四郎:《印度古代文化》,杨炼译,页97,商务印书馆,1936。

③ 同上。

其三调与七声,还可以互相配合使用。武田丰四郎谓:"三种声调,是应用于唱歌(giti)的调子,现在所举的七种音调,是调正器乐历时(tala)的调子,然而在声乐和器乐之间,有密切的关系,所以近闻和持地调,对配于高声调,神仙曲和明意,对配于非高声调,其余三音调,对配于混合声调。"[①] 于此,N. A. Jairazbhoy亦有如是说:[②]

Svarita	Ma	(G)	Sa(D)
Udātta	Ga	(F)	Ni (C)
Anudātta	Ri	(E)	Dha (B)
Svarita	Sa	(D)	Pa (A)

综合诸家之说,可知三位七声是声乐与器乐的综合。前引《罗摩衍那》之《童年篇》谓"具有三调七音符,配上笛子可歌唱"及其《后篇》说"琵琶乐声极甜美,升调、降调曾细论,放开喉咙唱美音,歌唱下去莫担心",[③] 这便是例证。《妙法莲华经》卷一谓:"若使人作乐,击鼓吹角贝,箫笛琴箜篌,琵琶铙铜钹,如是众妙音,尽持以供养,或以欢喜心,歌呗颂佛德。"[④] 可见呗赞音乐亦如是。故《高僧传》说:"昔诸天赞叹,皆以韵入管弦。"[⑤]

---

① 武田丰四郎:《印度古代文化》,杨炼译,页100,商务印书馆,1936。

② A Cultural History of India, Edited by A. L. Basham, Clarendon Press, Oxford, P.215, 1975.

③ 《罗摩衍那》,第7册,页507,人民文学出版社,1984。

④ 《佛藏要籍选刊》第5册,页721。

⑤ 慧皎:《高僧传》,页508。

那么天竺的三位七声是否传入中土呢？吴支谦译《撰集百缘经》云："有乾闼婆王，名曰善爱……弹一弦琴，能令出于七种音声，声有二十一解。"该经又云佛自身化作乾闼婆王，带领天乐神般遮尸弃，"其数七千，各各手执琉璃之琴"，亦是弹一弦琴"能令出于七种音声，声有二十一解"。[①] 乾闼婆(Gandharva)、般遮尸弃(pañcaśikin)都是天乐神，他们能弹出七音声，此七音声，即是上文所列的 Sa、Ri、Ga、Ma、Pa、Dha、Ni，它们类似于中国的七声——羽、变宫、宫、商、角、变徵、徵。饶宗颐先生指出："诚如支谦此译，印度七声说，东汉末年一定通过僧徒传入中土。"[②] 虽然七声之译名始见于苏祇婆所传之七调，但诚如日本学者林谦三所讲大约是在"六朝或其稍前随胡乐而输入"。[③] 因此，慧皎所说的"三位七声"便是印度梵呗音乐所用之曲调也。唐菩提流志译《不空羂索神变真言经》云"发声大称字鉡合，声声而满于七声"[④] 亦可证。而三契(位)的汉译，《高僧传》有云："智欣善能

---

① 《大正藏》卷四，页 221。

② 饶宗颐：《从(经呗导师集)第一种〈帝释(天)乐人般遮琴歌呗〉联想到的若干问题》，《东方文化》创刊号，页 57。

③ 见《燕乐三书》页 152，黑龙江人民出版社，1986。于此需要指出的是，印度声明肯定通过来华高僧传入中国，如《高僧传》卷一谓昙柯迦罗是"善学《四围陀》"。而《出三藏记集》卷一四又记有鸠摩罗什"博览《四围陀》，五明诸论"之事。

④ 《大正藏》卷二〇，页 238。这里的七声，以及前揭"三位七声"之"七声"，有的研究者认为"可以指梵文语法中的七转声"(李新魁《梵学的传入与汉语音韵学的发展》，《华学》第二辑，页 235，中山大学出版社，1996)。但唐波罗颇蜜多罗译《宝星陀罗尼》卷三有云"尔时长老富楼那于歌声中为魔童子说如此偈及陀罗尼句"(《中华大藏经》第一一册，页 843，中华书局，1986，可见即使为陀罗尼，也可入乐。因此，其七声本指七个音阶亦有可能。

侧调"、"法邻平调牒句,殊有宫商。"[①]《法苑珠林》卷六一亦云:"(宋)宝意世居天竺,以宋孝建中来止京师,善晓京论,亦号三藏,常转侧数百贝子,立知吉凶。"[②] 又崔致远《双溪寺真鉴铭》谓真鉴"雅善梵呗,金玉其言,侧调飞声,爽快哀婉"。[③] 可知这侧调、平调是属于三位的音律系统。[④]

(二)声有八啭

至唐,梵呗音律更加精细,这主要表现在声有八啭。法藏《华严经探玄记》卷三曰:

> 八声者,依西国法,若欲寻读内外典籍,更解声论八转声法;若不明知,必不能知文义分齐。一补卢沙尼,此是直指陈声,如人斫树,指说其人。二补卢私是所作业声,如所作斫树。三补卢崽拏是能作具声,如由斧斫。四补卢沙耶是所为声,如为人斫。五补卢沙頞是所因声,如因人造舍等。六补卢杀娑是所属声,如奴属主。七补卢鎩是所依声,如客依主。《瑜伽》第二名上七种为七例句,以是起解大例,故声论八转更加补卢偰沙,是呼召之声。然此八声,有其三种:一男声,二女声,三非男非女声。此上且约男声说之,以梵语名丈夫为补卢沙,故为此八声复各三,谓一声、二声身、三多声身,则为二十四声,如唤丈夫有二十四。女及非男女

① 慧皎:《高僧传》,页503,页505。

② 《中华大藏经》第72册,页162,中华书局,1994。

③ 《金石萃编》第四册《金石续编》卷二一,页4,陕西人民美术出版社,1990。

④ 参见王昆吾《汉唐音乐文化论集》,页220,台湾学艺出版社,1991。

声亦各有二十四，总有七十二种声。[1]

此论八声，窥基《成唯识论掌中枢要》[2] 同之。它们讨论的是梵文名词的语尾变化。八啭声（Aṣṭavibhaktayaḥ）之形式，兹以经论中所及“丈夫”（purusa）一词之变化表列如下：

1 体格 puruṣah	2 业格 puruṣam
3 具格 puruṣena	4 为格 puruṣāya
5 从格 puruṣāt	6 属格 puruṣasya
7 依格 puruṣe	8 呼格 puruṣa

这仅是单数的变化形式，梵语名词还有双数（二声身）、复数（多声身）亦各八种变化，共计正为24种变化。另外，名词又有阳性（男声）、阴性（女声）、中性（非男非女声）的不同变格要求，总计有72种声。由此看来，梵音变化庞杂，确难掌握。故在唐代音译的陀罗尼中，皆标注其读音，如宝思惟译《随求即得大自在陀罗尼神咒经》云：

平上去入者，依四声借音。读注二合者半上二字连声合。读注重者，喉声重。读注长者长声。读注引阿者，引上字入阿中。接下字读引论等类可知。[3]

---

① 《大正藏》卷三五，页149。

② 《大正藏》卷四三，页613。

③ 《大正藏》卷二〇，页640。

之所以有这样的标注，是为了正确读出梵音汉译。《佛顶尊胜陀罗尼真言》有云：

> 夫诵陀罗尼，务存梵音，但取其声，不取其义。比来多失本音，良由翻译文字有异，遂使学者多疑不决，例不审看侧注，辄自文外纽弹。谓言令然，岂知讹舛。今所翻者，稍殊往译，应合纽弹，具注其侧。幸请审看，万不失不应纽弹而弹纽者，是陀罗尼之大病也。若无侧注，不假纽声，但依其文，自当周正。所有口边字者，皆须弹舌而言之，侧注平上去入者，依四声而纽之，所注二合者，两字相加，一时急呼，是为二合也。①

综合诸家之论，八啭声之用，乃是严格按照梵文发音的原则、方法来读诵陀罗尼真言。其所注平上去入、二合、长、引均是针对梵语之特点而标注的。这表明，在用汉语音译读诵陀罗尼时，务必尽量保持梵音之特点，亦说明唐代的梵呗，在审音方面，远比六朝精细。换而言之，在声乐艺术上，与印度梵呗保持了较大的统一。而且陀罗尼本身亦具有音乐性，不空译《金刚顶莲花部心念诵仪轨》即把陀罗尼归到伽陀中。②

（三）五会念佛

五会念佛法门是中唐以后盛行的佛教净土法会，由法照所创，它在继承善导礼赞仪轨的基础上，将净土宗的法事赞仪轨范推到了较完善的地步。净土五会赞文是唐代佛赞文学的代表

---

① 《大正藏》卷一九，页 389。

② 《中华大藏经》第 65 册，页 658，中华书局，1993。

作，它包括了呗赞音乐，并且其中的念诵与呗赞方法，有助于我们探析敦煌变文讲唱中诸音声符号的含义，于此才把它作为一个范例加以分析。

法照《净土五会念佛略法事仪赞》序曰："即依此文，凡作法事人，若道若俗，多即六七人，少即三五人，拣取好声解者，总须威仪齐整，端坐合掌专心观佛。"① 准此，五会念佛需要"好声解者"，即善于音声之人。原因在于"五会念佛，五者会之数，会者集会。彼五种音声，从缓至急，更无杂念"，② 即五会念佛是用五种音声来念佛。至若如何进行，法照有云：

> 此五会念佛声，势点大尽，长者即是缓念。点小渐短者，即是渐急念。须会此意。
>
> 第一会平声缓念，南无阿弥陀佛。
>
> 第二会平上声缓念，南无阿弥陀佛。
>
> 第三会非缓非急念，南无阿弥陀佛。
>
> 第四会渐急念，南无阿弥陀佛。
>
> 第五会四字转急念，阿弥陀佛。③

这段文字虽难以索解，但参照日本僧人安然的有关记录，也可略窥奥秘之一二。《金刚界大法对受记》卷六曰：

> 其赞咏法，晨朝当以洒腊音韵，午时以中音，黄昏以破

---

① 《大正藏》卷四七，页475。

② 同上，页476。

③ 同②。

音，中夜以第五音韵赞之。如不解者随以清好音声赞咏（云云）。又洒腊音者，准《灌腊经》，四月八E灌佛腊像。今洒腊者与灌借同。其音曲者大唐行之：即平缓音；次中音者，非平非高非缓非急；次破音者上高急音；次第五音韵者，弥陀念佛合杀五声中第五号之六声也。故《阿弥陀佛相好赞》云"急"。第一会时平声入弥陀佛，平声入弥陀佛。第二极妙演清音（观世音大势至）。第三盘旋如奏乐，如奏乐。第四要用力吟，用力吟。第五高声准急念，准急念。闻此五会发人心，闻此五会发人心。一到西方受快乐，受快乐。闻此五会悟无生，闻此五会悟无生。昔斯那国（案，指中国）法道（案，即法照）和上现身往极（乐）国，亲闻水鸟树林念佛之声以传斯那。①

据此，五会念佛之呗赞音乐，实际上用了三种最基本的音声，即平音（缓）、中音（非缓非急）、破音（高急），而急音又可分为两种，渐急和转急。此与前文所述三契（位）之音乐性质相侔，所以它们皆是梵呗的音律类别。若以图示之，则为：

udātta→破音　　Svarita→中音　　anudātta→平音

另外，五会念佛中的唱辞，如安然所示之"一到西方受快乐，受快乐"的重复部分"受快乐"是为和声，余句同，恕不一一点出。

P.3216号沙门法照集《念佛赞一卷》卷首仪轨又云："若欲修道念佛者，先须烧香，面西而礼，次作散华，请佛来入定场，然后念阿弥陀佛，并唱诸赞。"据此，五会念佛除了念佛外，还有呗赞。其赞词有《宝鸟赞》、《维摩赞》、《相好赞》、《请观世音赞文》

① 《大正藏》卷七五，页179。

等。其中有的为梵音汉译之赞词,如《请观世音赞文》曰:

> 迦摩那目佉,迦摩那母者,娜迦摩者那。
> 迦摩那荷悉哆,迦摩那佉辨(平声引)。
> 祢迦摩那(上声)迦摩那(上声)沙摩转暍罗(二合)。
> 摩娜讫差(二合)南无悉底;观世音菩萨,南无观世音菩萨。①

"辨"本是去声,按梵呗之要求,即力存梵音之本色,故注平声引,意谓发平声之音且要延长成长元音。与此同时,即便是汉文呗赞词,亦标"梵文一本",如P.4690号《散华乐梵文一本》云:"散莲花乐,散花林:散莲花乐满道场,启首归依三学满(散花乐)。"之所以如此标题,大概是因为配的乐为印度梵呗音乐吧。无极高译《陀罗尼集经》卷第十二谓:"次阿阇梨把香炉擎作梵呗赞,出迎香华供养之具……供养赞叹一遍声绝,门外诸乐一时动作"(《散华佛曲》,曲终即止)。② 准此,《散华乐梵文一本》所对应的音乐曲调极可能是《散华佛曲》。

综上所述,天竺之梵呗音乐自汉末以降,其音律系统一直在汉地寺院中得到运用,并与汉文偈赞辞配合,传唱于佛事法会中。

二、"平"、"侧"、"断"等音声符号的具体含义

敦煌讲唱变文中的音声符号标志主要有"吟"、"平"、"断"、"侧"、"偈"、"韵"、"侧吟"、"上下吟"、"古吟上下"、"吟上下"、

---

① 《大正藏》卷四七,页482。

② 《大正藏》卷一八,页890。

“吟断”、“断侧”、“断诗”、“平侧”、“经”、“经平”、“诗”、“平诗”、“赋”、“古诗”等二十名目。兹就《敦煌变文集》和《敦煌变文校注》统计，它们在19篇作品中出现了近160次。王昆吾先生将之分为三类，[①] 其论洵是。即：第一类包括“经、经平、诗、平诗、断诗、吟断、赋”等音符，它们引导的一般为七言八句体的平韵辞，基本与七律相类。与此相似的还有平、断两种音符，除了七言八句体的唱词外，它们还引导“三、三、七、七、七”体平韵辞。第二类有“平侧、古吟上下、吟上下、上下吟”，它们引导一种格律较为特殊的、不协韵、四句成组、每组四个句尾字之声律为平、仄、仄、平的七言诗。与此相类的有“断侧”和部分标有“吟”的唱词，不过它们为八言四句体，其句尾字声为“仄平平仄”。第三类音符有“偈”、“韵”、“侧”三种，它们所引导的唱词，以平仄韵换用，五言六言七言不定为特征。除了上述三种基本形式外，还有“侧吟”引导的仄韵讲唱词，使用七言四句与“三三七七七”的混合体。因此，这些音声标志与唱词之声律有某种内在的联系。关于这点，王昆吾先生已作了十分详尽的说明，故不赘述。兹仅就上述音声符号的音乐意义作些探讨。

(一)“平”、“侧”、“断”之含义

前文在论述三位七声时说到，六朝梵呗已有三种最基本的曲调：平调、侧调与折调。[②] 至唐，变文讲唱词前仍标有“平、侧、断”。它们当与平调、侧调、折调相对应，仍为三种最常用的梵呗曲调。其根据是它们除了在变文讲唱中出现外，还用于授戒的

---

① 参见王昆吾《汉唐音乐文化论集》，页222—223，台湾学艺出版社，1991。

② “折调”之说，参《高僧传》，页508，又前引王昆吾书，页187。

法会上。S.4081号《授三皈八戒仪规》中有云：

> 三明忏悔(侧声)：启请已了，夫领受戒者，先须至忏悔，洗荡身心，身器清净。
>
> (侧声)弟子某甲等合道场人自说无始旷大劫来及以今生，至于今日，无明所覆，烦恼自缠……至心敬礼，常住三宝。
>
> 二明启请(侧声)：忏悔已了，先须归依三宝，然后授戒(下略)。
>
> 第五正受八戒(平声)：佛子，诸佛世尊，从初发心乃至成佛，于其中间常行慈悲……不得杀生能持否？
>
> 第六回向发愿(侧声)：弟子某甲等合道场人，愿持如上，受戒忏悔，所生功德，尽将回施法界众生。

值得注意的是，这里的平声、侧声不像变文中那样标注在韵文前，而是标在表白的散文前，这是否意味着表白文字唱的是平声、侧声呢？答案自然是否定的。因为根据一般的原则，只有韵文的偈颂呗赞才是唱出来的。所以，这里的“平声”、“侧声”后面省略了梵音的呗赞词。① S.5660号《菩萨唱道(导)文》有云：“诸佛弟子等谛听，众请比丘某甲为众诵戒，比丘某甲梵音，戒师升

---

① 道教讲唱仪式与佛经有许多相同之处，如《玉音法事》有“解座赞”、“唱道赞”、“散花词”等，其中“太清乐”在“绛”字旁标有“平声”(《道藏》第11册，页128，文物出版社等，1988)，《醮三洞真文五法正一威盟录立成仪》之“复炉第十一”中有夹注说“平声高唱，一如尖事”(《道藏》第二十八册，页499)。此“平声”亦为音声标志，其源似与佛教讲唱有关。

高座。"该卷性质与此引 S.4081 性质相同,故由此及彼推得上述结论。另外,我们在第一章已经讲过,忏悔与回向发愿时都得唱呗赞,而 S.4081 号卷子里未见赞辞,可知确实是被书手略去了。

梵呗虽以声乐为特色,但用于法会或俗讲变文时也可以有器乐伴奏。这点可从标注有"平"、"侧"、"断"的讲唱辞中窥见一斑。如 S.4571 号《维摩诘经讲经文》"平"声唱辞中有云:"梵螺奏呗音寮(嘹)亮,钹磬轰敲韵响催。当日世尊欲说法,因更有甚人也唱将来。"既言"梵螺奏呗","钹磬轰敲",那么这里的梵呗自然是有器乐伴奏的了。

前文已言平、侧、断与《高僧传》中的"三位"相一致,那么它们的具体含义是什么呢?

平,即平调,也称平声。它是用途较广的一个音符,敦煌曲《望江南》、《酒泉子》、《杨柳枝》等皆标有"平"字,应为平调之意。任半塘先生指出,此平调并非清商乐中的平调,而是日本声明所用十二调之一的平调。[①] 但我们认为它即是前文所论净土五会念佛中的"anudatta"。

侧调之说最早见于《高僧传》卷十三,谓"智欣善能侧调",但作者并未给出具体的解释,其后的记载也没有明确的含义。好在外典中有相关的论述,可以推知一二。殷璠《河岳英灵集·序》云:"曹刘诗多直语,少切对,或五字并侧,或十字俱平,而逸驾终存。"[②] 寒山诗亦云:"平侧不解压,凡言取次出。"[③] 这些虽然是指四声中平仄之分别,但以平对侧,正可见"侧"与"平"性质相

① 任二北:《敦煌曲初探》,页 475,上海文艺联合出版社,1954。

② 《全唐文》,页 4452。

③ 《全唐诗》,页 1981。

反。由此及彼,可知"侧调"与"平调"亦相对。其即为 udatta。又梁末丘明所传《碣石调幽兰》琴谱中,有《长侧》、《短侧》、《蜀侧》、《古侧》诸曲,[①] 可见"侧"是一种含义特殊的器乐曲名。王建《宫词》有"侧商调里唱《伊州》"之句。宋姜白石《"古怨"序》云:"琴七弦散声,具宫商角徵羽者为正弄,慢角、慢商、宫调、慢宫、黄钟调是也。加变宫、变徵为散声者曰侧弄,侧蜀,侧商是也。"姜氏又说:"《伊州》大食调黄钟律法之商,乃以慢角转弦,取变宫、变徵散声,此调甚流美也。盖慢角乃黄钟之正,侧商乃黄钟之侧,它言侧者同此。"[②] 缪大年据此指出:"姜氏此说,以侧弄对正弄而言,此于琴声正闰则然,然非所论于侧石之原也,侧当于平对言。"[③] 由斯观之,侧调是相对于平调而言。

至若断之含义,则颇难索解。《高僧传》卷十三有云:"僧辩折调,尚使鸿鹤停飞。"细绎文意,"折"有"曲折其声"之意,或许唐人所谓"断"与此有关。考折、断之本义同,《诗·郑风·将仲子》曰:"无折我树杞",《荀子·劝学》曰:"锲而舍之,朽木不折。"折即断也。宋代管弦乐中有"折声"一法,沈括云:"琴瑟弦皆有应声,宫弦则应少宫。商弦则应少商,其余皆隔四相应……更有折声,唯合字无,折一分,折二分,至于折七八分者皆是。"[④] 沈氏折声之说实借自梵语。《梦溪笔谈》卷十五有云:"梵学则喉、牙、齿、舌、唇之外,又有折、摄二声,折声自脐轮起至唇上发,如'𠕁'

① 《丛书集成初编》第 1673 册,页 24—25,中华书局,1985。

② 《文渊阁四库全书》第 1488 册,页 276。

③ 夏承焘:《姜白石词编年校笺·附录》,页 347,中华书局上海编辑所,1958。

④ 胡道静:《梦溪笔谈校证》,页 917—918,上海古籍出版社,1986。

(浮金反)字之类也。"[①] 虽然后者是指梵语发声方法之一,但由于它的曲折变化与琴瑟演奏有相通处,故而可能被借来用作音乐术语。张炎云:"商调是㋷字结声,用折而下,若声直而高,不折则成幺字,即犯越调。仙吕宫是㋫字结声,用平直而微高,若微折而下则成㋷字。即犯黄钟宫。"[②] 可见折声,就是通过升降音造成转调,从而使音乐的表现手法丰富多样。此与印度三调中的 svarita 颇为相似。

敦煌讲唱变文中平、侧、断又可组合成调,如 P.3375 号《欢喜国王缘》中有"断侧"一语,罗振玉《敦煌零拾》本《维摩诘经讲经文》里有"平侧"一语,其义实难解。既然平、侧、断最初是指低音、高音、中音三种最基本的梵呗曲调,那平侧、侧断极可能是指多声部的梵呗合唱曲。[③] 平侧"指"低音与高音"、"断侧"指中音与高音的合唱。这推测确否,还有待于发掘更多的材料方可定论。

(二)"经"、"经平"、"平诗"、"断诗"之含义

这四个音声符号在变文唱辞中出现次数较少,且都在《维摩诘经讲经文》里。罗振玉《敦煌零拾》本有"经"三次,"经平"一次,"断诗"一次。北京光字 94 号有"平诗"一次。这些唱词有一个共同的特点,基本上以七律为主。如:

---

① 胡道静:《梦溪笔谈校证》,页 506,上海古籍出版社,1986。

② 蔡桢:《词源疏证》,页 56,中国书店,1985。

③ 日人法进《东大寺授戒轨》云"次梵呗(以东方沙弥二人,令合呗),次散花(令西方沙弥二人,令合音)"(《大正藏》卷七四,页 22)。由此观之,梵呗可以合唱。另据《大正藏》"图像部"第十二册中《门叶记》载日本密宗法会行事唱礼时可用"长音"、"中音"(页 165)和"短音"(页 202),它们当与"平、侧、断"(所谓三契)的音乐性质相同,特此标出,请专家指正。

平诗：暂抛五欲下天来，要礼师兄坐禅台。
　　鼓乐弦歌申供养，香花珍果表心怀。
　　欣瞻大士欣千度，喜礼高人喜百回。
　　伏望慈悲宣妙法，我今总望灭尘埃。

该诗显然为一首格律较严的七律，另一首标有"断诗"的唱辞也为合律的七律。尤可注意的是这两节唱辞都接在"白"语之后，如：

白：言佛者，是佛相命之词。缘佛于会上，告尽圣贤，五百声闻，八千菩萨，从头遣问，尽曰不任……于是有语告文殊曰：

断诗：三千界内总闻名，皆道文殊艺解精。
　　体似莲花敷一朵，心如明镜照漂清。
　　常宣妙法邪山碎，解演真乘障海倾。
　　今日筵中须授敕，与吾为使广严城。

无疑，这里的"断诗"是与作为散文的白语相对立的韵文，它是具有某种音乐曲调(断)的唱词。而"经"与"经平"之唱辞，则为不太严格的七律，因为其末句带有衬字。如：

经：是时圣主振春雷，万亿龙神四面排。
　　见道文殊亲问病，人天会上喜咍咍。
　　此时便起当筵立，合掌颙然近宝台。
　　犹赞净名名称暾，如何白佛也唱将来。

这里的“也”字去掉后，便为七律诗（虽对仗不工，然平仄相符）。同样标有“经平”的唱词末句也有衬字，谓“不知威仪何似唱将来”。而两者末句都说“唱将来”，是法师催都讲转经之词。故诗后紧接“经云”什么什么的段落。可知“经”与“经平”都用于催经，可能是在法师与都讲之间插入的呗赞词。另外，这四个音声标志所引导的唱词都与七律有关系，则极可能它们都受到了当时盛行的吟诗风气的影响。

（三）“韵”之含义

“韵”这一音声符号全出现在讲经变文中。S.3872号《维摩诘经讲经文》有一处，俄罗斯藏符卢格编96号《双恩记》有六处。韵的含义，虽难确指，但综合内外典相关记载，也可略见其大要。盛唐《教坊记》里有《上韵》、《中韵》、《下韵》等曲目，任半塘先生推断其可能为琴曲，[①] 唐末陈康士《琴调叙》主“明于调韵”，云“弦无按指之声，韵有黄冰之实”，[②] 张世彬先生指出：“这‘韵’字不是指调式。这里的‘韵’字其实为‘均’的通用字，用来表示音阶。”[③] 良是。日人凝然《声明源流记》又谓：“横笛是乐之精髓，导乐器于弦管；方磬乃音之骨目，穷屈曲于调韵。”[④] 亦为相同的含义。S.4571号《维摩诘经讲经文》则说：“琵琶弦上韵《春莺》。”俄罗斯藏符卢格编365号《妙法莲华经讲经文》又云“筚篥调中含四谛，瑟（琵）琶声里韵无生。”据此，“韵”与器乐有关。或

① 任半塘：《教坊记笺记订》，页113。

② 《全唐文》，页8614。

③ 张世彬：《中国音乐史论述稿》，页394，香港友联出版社，1975。

④ 《大正藏》卷八四，页864。

许就是指器乐与声乐的配合。所以,变文中的"韵"字标志,极可能是指与器乐相配合的声乐艺术,其中的讲唱词实际上是声乐之辞。

(四)"吟"之含义

"吟"是变文讲唱中用得最多的音声符号之一,初步统计有41次之多。P.2999号《太子成道经》8次,P.2440号《太子成道剧本》(详见第四章)10次,P.2324号《难陀出家缘起》9次,北京光字94号《维摩诘经讲经文》1次,P.3375号《欢喜国王缘》2次,P.2122号《佛说阿弥陀经押座文》2次,P.3618号《秋吟一本》8次,日本龙谷大学藏《悉达太子修道因缘》1次。"吟"字有吟诵、吟唱、吟叫、吟叹、呻吟诸含义,但这里专指吟唱而言。《广雅·释乐》谓:"讴,咏;吟,歌也。"[①] 古代乐府中有《梁父吟》、《白头吟》一类的诗,皆是入乐可唱的。颜真卿《晋紫虚元君领上真司命南岳夫人魏夫人仙坛碑铭》说:"于是四真吟唱,各命玉女弹琴,击鼓吹箫,合节而歌。"[②] 此皆吟、歌同义之证。在禅宗丛林中,一直盛行"吟",用以阐扬禅旨,如丹霞和尚有《玩珠吟》二首,关南长老有《获珠吟》、香严和尚有《励觉吟》、《归寂吟》。《景德传灯录》卷三十把它们与《永嘉证道歌》、道吾和尚《乐道歌》编在一起,[③] 亦把"吟"与"歌"看成性质相关的东西。所以,我们有理由相信,变文中的"吟"也是入乐可唱的。至于具体用何曲调则不得而知。但从变文讲唱中与敦煌曲中"吟"可与"平、侧、断"连用看,则知"吟"并非音乐之专名,而是通名,可能指当时最流

---

① 《文渊阁四库全书》第221册,页458。

② 《全唐文》,页3452。

③ 《佛藏要籍选刊》第13册,页458。

行的呗赞音乐之类。[1]

（五）“古吟上下”、“上下吟”、“吟上下”之含义

这三个音声符号在变文中各出现一次，北京光字 94 号《维摩诘经讲经文》里有“古吟上下”及“吟上下”，俄罗斯藏符卢格编 101 号《维摩诘经讲经文》里有“上下吟”。罗宗涛先生对其所引导的唱词进行缜密分析后认为：这些唱词每句句末用字都是平仄交错，即：“（一）第一句与第二句，第三句与第四句，第五句与第六句……最后一句的平仄必定相异；（二）一、三、五、七、九……各句末了一字必定平仄相间，二、四、六、八、十……各句亦然；（三）第二句与第三句，第四句与第五句……末了一字的平仄必定相同。”[2] 王昆吾先生指出，这些音符引导的歌辞“不仅注意了句尾的字声，而且注意了句中的字声”。[3] 其特点是不断使用“平仄仄平”的“韵脚”组合方式，如北京光字 94 号“古吟上下”唱词中各句末字是“常、落，久、坚；娟、态、在、常；重、味、对，常；身、绕、乐、常；歌、有、拥、常；奇、贵、路、常”，它们每四字一组，皆是平仄仄平之形式，与佛经翻译中某些古代偈赞的韵脚的平仄结构相同，故王先生认为“古吟上下”是古呗在唐代的遗响，[4]

---

[1] 如 S.4571 号及罗振玉《敦煌零拾》本《维摩诘经讲经文》里用“侧吟”各一次。敦煌曲《三冬雪》用“侧吟”一次，《千门化》用“侧吟”二次。它们还用“平吟”各一次。P.3375 号《欢喜国王缘》里用“吟断”一次，这皆可证“吟”是梵呗中最流行的一类。

[2] 罗宗涛《敦煌讲经变文工“古吟上下”探源》，原载《汉学研究》，1986 年第 4 卷第二期，后收入《中国敦煌学百年文库》之文学卷第四册，页 163—173，甘肃文化出版社，1999。

[3] 王昆吾：《汉唐音乐文化论集》页 222，台湾学艺出版社，1991。

[4] 同上。

此论极有见地，值得认同。但上、下之意，实难理解。日本所传《大原声明博士图》中说："音，二重上也，三四五重亦如是。""四声轻重也，音之下也"，"音二重下也，三四五重准之可知也"。[①] 法进《东大寺授戒方轨》又谓"临般涅槃遗教妙典（下音）"，[②] 这些话说得云山雾罩，让人费思量。但既言四声，肯定指平上去入。又谓音二重上也，音二重下也，"二重"当指四声再分平与仄。或许就是指梵呗中汉文唱辞韵脚的特点，如"平仄仄平"呈轴对称形式，错落有致亦可造成特殊的音乐效果。尤可注意的是前引北京光字 94 号中的平仄仄平之用字并不押韵。但这种特殊的方式本身即可能传达了某种音乐效果。所谓三四五重，则可能指梵呗中具有相同旋律的重复乐段。前揭"古吟上下"共 48 句唱词中，每四句为一单元，其中有五个单元的末句皆以"终归不免却无常"煞尾，显然它们后面隐含的音乐性质是相同的。

（六）"偈"之含义

"偈"在变文讲唱中是用得较多的音声符号，据初步统计有 38 次之多。S.4751 号《维摩诘经讲经文》有 11 次，P.2292 号《维摩诘讲经文》有 2 次，俄罗斯藏符卢格编 96 号《双恩记》有 14 次，P.3496《太子成道变文》2 次，S.2703《庐山远公话》7 次，北京云字 24 号《八相变》2 次。不过，"偈"在讲唱中不单独标注，如《太子成道变文》里是"便乃有偈、偈曰"，《双恩记》中是"偈语曰"、"偈辞"。然后再接唱辞，而且唱辞多为七律平韵体。兹举一例，以见其大要，如 S.4571 号云：

① 《大正藏》卷八四，页 849。

② 《大正藏》卷七四，页 22。

偈:既沐慈悲化不才,衷心感激百千回。
若非劝诱迷徒切,争得舟航险浪开。
愿借光阴与引道,全凭巨力作梯媒。
弟兄五百殷勤请,居士相随也去来。

这是一首典型的七律。可见标注"偈"的唱辞深受当时流行的律诗的影响。另外,前文已论偈是入乐可唱的,所以它与"韵"、"吟"一样,当为梵呗的通名,而不是专名。

综上所述,"平、侧、断"等音声符号既与唐前古呗相联系,又与当世新声息息相关,更与印度音乐一脉相承,可见佛教音乐是华梵艺术的结合体。

第四章

变文与华梵戏剧

在探讨了变文讲唱与华梵音乐的关系之后,本章将转而分析变文与华梵戏剧。而世界上任何一个民族或国家的戏剧,在生成和发展过程中,莫不与宗教有着这样或那样的牵连。古代希腊、印度及中国的戏剧概莫能外。但此论题并非本文主旨,故不赘述。较之古希腊及印度戏剧,中国戏剧的成熟则晚了一大步,至早在唐代才出现了完整意义上的剧本。所以中国的古典戏剧在其形成与发展过程中自然而然受到在地理上与其相毗邻,在文化交往上有着悠久历史的印度戏剧艺术的影响。兹先从梵剧影响中土的途径说起。

第一节　梵剧影响中土之途径

梵剧影响中土的途径主要有以下几种。

一、佛典翻译

印度文化影响中国文化最重要的途径是佛教的传播,而佛教东传又首先依赖佛典汉译。译经给中国文学的影响尤巨,它不仅丰富了中国文学的语言词汇,提供了新的创作素材,扩充了文士的想象空间,而且展示了新的文学样式,梵剧便是其中的代

表。当我们浏览佛典时，便可见到各种梵剧的身影。

（一）梵剧剧种及剧目

《增一阿含经》卷十六有云：

> 尔时长生太子便学弹琴歌曲，时长生太子素自聪明，未经数月，便能弹琴歌曲，无事不知。是时长生太子抱琴诣梵摩达王所，在象厩中非人之时而独自弹琴并复清歌。尔时梵摩达王在高楼上闻弹琴歌曲之声，便问敕左右人曰："此何人在象厩中而独弹琴歌戏？"臣佐报曰："此舍卫城中有小儿而独弹歌戏。"时王告侍者曰："汝可约敕使此小儿来在此戏，吾欲见之。"时彼使人唤此小儿来至王所。是时梵摩达王问小儿："汝昨夜在象厩中弹琴乎？"对曰："如是，大王！"梵达摩曰："汝今可在吾侧弹琴歌舞，我当供给衣被饭食。"①

这里所述长生太子的故事，他既然在戏中唱歌、跳舞、弹琴，因此他所表演的戏乃合歌、乐、舞于一体，当属歌舞剧无疑。此与中土原生态形态的戏剧表演在性质上相类。② 另外，梵语 nṛṭṭa，本身即含有唱歌、舞蹈之双重意义，译者选择"歌舞"、"歌戏"译之，正符合原义。

《佛本行集经》卷四十八又云：

---

① 《大正藏》卷二，页 627。

② 参见杨公骥《西汉歌舞剧巾舞（公莫舞）的句读和研究》，《中华文史论丛》1986 年第 1 期。

> 尔时王舍大城，去城不远，有一山名祇离渠呵。于彼山中，常有一时施设大会，其会即名祇离渠呵。复有山，名离师祇离，亦常设会，其会亦名离师祇离……随节设会，于彼会处，聚集大众，时有无量千数、无量百千数、乃至亿数人民交集……以种种伎，作诸音乐，或歌或舞，嬉戏受乐。①

此所述之戏，乃是由多人参加的大型歌舞戏，与前文所述只有一人表演的歌舞戏，在本质上并无区别，仅是场面壮观罢了。该经卷五十八又云："尔时释童摩尼娄陀，闻是语已，诣向释王婆提唎迦所。于时释王婆提唎迦从宫而出，在那吒迦（随云以歌说古事）喜乐之会，观看而坐。"②这里的那吒迦是梵语 nataka 一词的音译，意为戏剧，尤其是剧本的通称。同时它也是《舞论》中规定的"十色"（十种戏剧形式）中的第一种戏剧的名称。阇那崛多为其加注云"以歌说古事"表明它实质上是歌剧之形式。

《根本说一切有部毗奈耶》卷十五则说：

> 佛在室罗伐城逝多林给孤独园，时枳吒山有三苾刍，一名阿湿薄迦，二名补捺伐素，三名半豆卢呬得迦，作污家法行恶行，共诸女人言谈戏笑……歌舞伎乐，见他戏笑以物与之，或高抄衣跳身返掷，或为象叫，或作马鸣，或为牛吼，或作孔雀声，或为鹦鸟鸣，或拍水作声，为诸戏笑，或作所余倡伎之具。③

① 《大正藏》卷三，页 874。

② 同上，页 921。

③ 《大正藏》卷二三，页 705。

这里所述的表演,类似于中土汉唐之间的百戏,包括杂耍、歌舞与伎乐,是一种综合的艺术演出。它在印度十分盛行,所学各种动物的鸣叫惟妙惟肖,生动有趣,加之精彩的歌舞相配合,无疑十分吸引观众。

《立世阿毗昙论》卷第三又谓:

> 尔时象王即化其头为三十三,其一一头各有六牙。其一一牙,有七宝池。其一一池,各生七莲。其一一莲,各生七花。其一一花,各生七叶。其一一叶,各七天女。如是妓女天,有七七重数,围绕莲子,显现可爱。以是因缘,众花庄严,皆悉具足。诸忉利天,恭敬帝释,以为众首。前升象上,依中坐头,左右两边,各十六天……尔时象王作大雷声,降注甘雨,并散电光,象王化作花上妓女,歌舞作乐,种种姿态。诸天伎女,及以伎男,歌舞作乐。[①]

此处所述,想象丰富,奇妙无比,令人拍案叫绝。它实际上是印度民间幻戏的表演在佛典中的记录。此种幻戏传入中土,便有"剥驴投井,植枣种瓜"[②] 一类的演出。

道宣《四分律删繁补阙行事钞》有云:"若露地食,应持作障幕,诸师不曾见此衣,谓如傀儡子戏围之类,今不用之。"[③] 傀儡戏,即木偶戏,在印度起源甚早,史诗《摩诃婆罗多》中曾多次

① 《大正藏》卷二五,页190—191。
② 《佛藏要籍选刊》第14册,页289。
③ 《佛藏要籍选刊》第10册,页669。

用木偶受线操纵来比喻人受命运摆布。晋竺法护译《生经》(jataka - nidana)卷第三《佛说五人国王五人经》第二十四里,有一则讲述机关木人的故事。[①]《列子·汤问篇》所载"偃师戏"故事与之相类,故季羡林先生推断《列子》是抄袭佛典。[②] 准此可知,中土傀儡戏的形成与发展,也受到过印度的影响。木偶戏在唐已颇盛行,演出极精彩。天宝中梁锽即有《傀儡吟》谓"刻木牵丝作老翁,鸡皮鹤发与真同。须臾弄罢寂无事,还似人生一梦中"。此诗所述乃傀儡子演老人戏。文宗大和间谢观《汉以木女解平城围赋》又说:"于时命雕木工,状佳人之美,假剞劂于缋事,写婵娟之容止,遂手刃兮巧笑俄生,从索陶而机心暗起。动则流盼,静而直指。"[③] 此则叙木偶之演佳丽故事,亦惟妙惟肖,十分动人。

《根本说一切有部毗奈耶杂事》卷二十八则讲到猴戏:

> 大药家中教一猕猴,善闲音乐,告其子曰:"汝因集会可问诸人,谁复见有奇异之事,他皆说已,汝当报曰:'我有猕猴,善闲音乐,歌舞丝竹无不备解。'"诸人报曰:"前无浮石,已罚五百金钱;今若更虚,倍输千值,如其是实,我出千钱。"便将猕猴共至王所,合作音乐,是事皆成。彼出千钱,以酬赌值。[④]

① 《大正藏》卷三,页88。

② 季羡林:《比较文学与民间文学》,页86,北京大学出版社,1991。

③ 《全唐文》,页7870。

④ 《大正藏》卷二四,页343。

这里的猕猴已通人性，闲习音乐歌舞，用以表演人情世态。《太平广记》卷二〇一“李约”条云“（李约），又有山林之致，琴道酒德词调，皆高绝一时……又养一猿名生公，常以之随逐，月夜泛江，登金山，击铁鼓琴，猿必啸和。”① 李约所驯之猿猴，虽不像内典中那样能歌善舞，但也通人性，知音律，会啸和。《北户录》又载咸通中，段公路往高凉，山中多猿：“其声凄入肝脾，韵合宫徵，可当鼓吹一部。”② 这种小说家言有些超越常规，但其构思显然受到内典影响。

佛典中除了提到上述梵剧剧种外，还常涉及到具体的剧目。《大乘理趣六波罗蜜多经》卷一论老苦曰：

> 又如苏莫遮帽，覆人面首，令诸有情，见即戏弄。老苏莫遮亦复如是。从一城邑至一城邑，一切众生披衰老，见皆戏弄。③

慧琳《一切经音义》卷四十一释之曰：

> 苏莫遮，西戎胡语也。正云“飒磨遮”。此戏本出自龟兹国，至今犹有此曲。此国浑脱、大面、拨头之类也。或作兽面，或像鬼神，假作种种面具形状。或以泥水沾洒行人，或持羂索搭钩，捉人为戏。每年七月初，公行此戏，七日乃

① 《太平广记》，页1514。

② 《北户录》，见《文渊阁四库全书》第589册，页35。

③ 《大正藏》卷八，页867。

停。俗相传云:常以此法禳厌,驱趁罗刹恶鬼食啖人民之灾也。[①]

在西域,此戏之用,颇类中土盛行的傩戏,在于逐恶鬼以祈瑞祥。既言它与《大面》、《浑脱》、《拨头》相类,知其为歌舞戏无疑也。[②]另外,从有关考古发现亦可证实这一点。1903 年日本大谷光瑞探险队在新疆库车东北的苏巴什古墓(即《大唐西域记》中所提昭怙厘佛寺)发掘到一具舍利盒,其四周绘有一队形象极生动的歌舞戏场面。上有二十一人,一男一女手持舞旄为先导,自左向右依次排列为:六个手牵手、头戴假面具、身穿彩色甲胄的舞伎,两位手持棍棒的歌舞伎及三位天真可爱的儿童。歌舞伎或扮成英俊的武士,或装扮成白发苍苍的将军,或戴脱尖帽浑脱,或戴飞禽走兽之面具,身后还拖有长尾巴。另外,还绘有乐手八人,前面两位儿童抬举大鼓,后面几位乐手或吹奏排箫、铜角,或击打羯鼓和鸡娄鼓,或弹奏箜篌。秋山光和认为舍利盒上的歌舞即为《苏莫遮》。[③]

唐义净《南海寄归内法传》卷四则载有戒日王创作戏剧之事。其文云:"戒日王取乘云菩萨以身代龙之事。缉为歌咏,奏谐弦管,令人作乐,舞之蹈之,流布于代。"[④] 戒日王为公元 7 世纪中印度羯若鞠阇国的皇帝喜增。他取乘云菩萨之事写成梵剧

① 《佛藏要籍选刊》第 3 册,页 266。

② 任半塘:《唐戏弄》,页 555—557,上海古籍出版社,1984。

③ 秋山光和:《伯希和所得(库车)苏巴什地方出土木制舍利容器三种》,《美术研究》,页 191,1957。

④ 王邦维:《南海寄归内法传校注》,页 184,中华书局,1995。

nāgānanda，汉译《龙喜记》。

以上所说是佛典中见到的梵剧剧种和剧目，它们有的对中国戏剧产生过影响，有的仅在佛典中有所表现，并不一定起什么作用。那么佛典本身有无戏剧类的作品？答案自然是肯定的。除了颇受世人欢迎的《维摩诘经》、《法华经》、《佛所行赞》等充满戏剧性色彩，对中国文学产生过深远影响外，其实，还有另一部经典，那就是《佛五百弟子自说本起经》。

（二）《佛五百弟子说本起经》

该经由西晋竺法护于太安二年（303）译出，一名《五百弟子自说本末经》。它在文体上与他经殊异，除了开头一段交待经之缘起部分为散文外，其主体部分由诗偈组成，形式上实为一出典型的歌剧。其开头说：

> 盖阿耨达龙王者（晋名无焚），佛在世时受别菩萨也。有神猛之德，据于昆仑之墟。斯龙所居宫馆宝殿，五河之源则典览焉。有八味水池，华植七色。服此水者，即识宿命。于时龙王请佛世尊及五百上首弟子进膳毕迄，坐莲花上。追讲本起所造罪福，皆由纤微转受报应，弥劫历纪莫能自济，侥值正觉乃得度世。各自撰歌而达颂曰。[1]

这里交待了故事发生的时间是佛在世时，地点在阿耨达龙王所居之宫馆，具体经过是佛及五百弟子追讲本起所造罪福，形式是歌偈陈述。正文内容即是佛的二十九位弟子（与题目数字不符，未知何故）及佛陀本人所唱的诗偈。如“大迦叶品第一”有十九

---

① 《大正藏》卷四，页190。

偈,"舍利弗品"有十偈。其中有的标明偈颂之主题,如"轮提陀品第四"有"《净除》十七偈,""轮论品第六"有"《明德》十一偈"。所谓偈,本质上是音乐作品,如梁译《大乘宝云经》说:"无量天女于虚空中作天伎乐而供养佛,以是音乐出此偈颂歌咏佛德。"①宋法贤译《帝释所问经》则云:"尔时世尊于帝释岩中,以天耳通遥闻其声。即以神力遥告五髻乾达婆王子言:善哉善哉!乾达婆王子,汝善于乐鼓动弦时,出微妙音乐如妙歌声,作歌声时复如弦音,以何因?故久发音乐而彼弦中而出伽陀。② 伽陀,梵文gātha,汉译偈颂。准此可知,偈颂必须合乐而唱。

另外,该经主体部分三十品,皆是第一人称的代言体,它们皆用叙事。兹举"舍利弗品第二(十偈)"为例:

吾为仙闲居,于彼见沙门。辟支佛尊之,身著绛衣被。睹之心欢喜,为之浣衣服。复为缝袈裟,数数为作礼。彼则愍念我,便飞虚空中,上下出水火,须臾忽不见。我即时叉手,自心作是愿。令我得如是,聪明大智慧。莫令生豪家,亦勿生贱种,常生于中家,志多作沙门。用是功德故,吾以五百世,常获致人身。世世作沙门,于是最后世,复还得人种,以值见正觉,导师无有上。则亦为沙门,于释师子所,成就阿罗汉,清凉而灭度。今世尊目前,于比丘僧众。论我智慧上,转于正法轮。舍利弗智慧,于比丘众前,阿耨达大池,自说本宿行。③

① 《大正藏》卷一六,页242。
② 《大正藏》卷一,页246。
③ 《大正藏》卷四,页190。

这是舍利弗用第一人称在世尊面前向大众比丘交待他五百世来的宿行,叙述虽然简单,却井然有序。其他二十九品,全用此格式,可知该经主体部分都是代言体。所以就文体而言,这是典型的歌剧演出之脚本,它由三十个角色的独唱所构成。

二、胡人输入

梵剧输入中土的更为直接的方式是由胡人定居中土,因此而来的有"合生"及"乞寒"戏。

《新唐书》卷一一九载武平一在宴会上,见"胡人袜子、何懿等唱'合生',歌言浅秽",[①] 便上书谏曰:"伏见胡乐施于声律,本备四夷之数,比来日益流宕,异曲新声,哀思淫溺。始自王公,稍及闾巷,妖伎胡人,街童市子,或言妃主情貌,或列王公名质,咏歌蹈舞,号曰合生。"准此可知,"合生"首先是由胡人袜子、何懿两人表演而出名,它合乎胡乐,有歌有舞,又叙事,显然为一曲歌舞剧。清人焦循《剧说》引《知新录》曰:"合生,即院本、杂剧也。"焦氏又加按语说:"则知唐明皇梨园之戏,又本于此。"[②] 据此,在后人眼里,唐之"合生"是为戏剧文体。它在当时上至王公下至童子村夫都喜欢,可见它深受民众的欢迎。其次,它演出时或言妃主情趣,或列王公名质,可知其剧情是以上层人物的生活故事而编撰成的,有极强的时代气息,故为当时人所喜闻乐见。武平一之所以反对,乃是出于夷夏之防的正统思想,在封建士大夫身上一点都不奇怪。这反而说明它在当时的盛行。另外,据今人黄宝生先生研究,它类似于梵语笑剧,"合生可能就是梵语

① 《新唐书》,页4295。

② 《中国古典戏曲论著集成》第8册,页99,中国戏剧出版社,1960。

prahasana(笑剧)一词的音译略称。此词可以音译为‘波罗合生’,它是由名词 hasana(‘合生’,意为笑)加上前缀 pra(波罗)组成的”。[1] 果真如此,则合生为胡人转译过来并输入中土的梵剧之一。

《周书》卷七云:“(大象元年十二月)甲子,(帝)还宫,御正武殿,集百官及宫人内外命妇,大列妓乐,又纵胡人乞寒,用水浇沃为戏乐。”[2] 这是中土“乞寒”戏演出的最早记载,其特点是重在动作表演,“用水浇沃为戏乐”。至于其来源,大约是从康国输入中原的。《旧唐书·康国传》云:“以十二月为岁首。有婆罗门为之占星候气,以定吉凶。颇有佛法,至十一月,鼓舞乞寒,以水相泼,盛为戏乐。”[3] 康国既以十二月为岁首,则十一月为岁末,与北周十二月表演它,时间正相吻合。乞寒戏在唐代前期颇为风行,景龙三年(709)十二月乙酉,唐中宗即令:“诸司长官向醴泉坊看《泼胡王乞寒》戏。”[4] 任半塘先生谓:“此中‘泼胡王’三字,乃指所扮之人物,而‘乞寒’乃所演之事,不仅化装舞队,洒水施索,向行人观众戏弄而已。”[5] 据此,乞寒之戏为歌舞戏。其所用乐曲,当为《苏摩遮》,《全唐诗》乐府十二“苏摩遮”注云:“张说,泼胡寒戏所歌,其和声云‘亿岁乐’。”[6] 该歌有辞五首,其三曰:“腊月凝阴积帝台,豪歌急鼓送寒来。油囊取得天河水,将添

---

① 黄宝生:《印度古典诗学》,页 21,北京大学出版社,1993。

② 《周书》,页 122,中华书局 1971 年校点本。

③ 《旧唐书》,页 5310。

④ 同上,页 149。

⑤ 任半塘:《唐戏弄》,页 558,上海古籍出版社,1984。

⑥ 《全唐诗》,页 111。

上寿万年杯(亿岁乐)。”① 准此,乞寒戏之主题乃是为皇帝献忠祝寿,难怪中宗要令诸司长官皆去看它的演出了。

三、西域的佛教戏剧

梵剧影响中土戏剧的途径,除了佛典汉译、西域胡人定居中土并直接表演外,还有间接的方式,那就是西域的佛教戏剧。

西域是我国史籍上使用的一个地理概念,它有广义与狭义之分,广义的西域是指古代丝绸之路所能连接的地方,即玉门关、阳关以西的广大地区,包括新疆、中亚细亚、印度西北部、欧洲东部及非洲北部。狭义的西域则指葱岭以东至敦煌地区的玉门关、阳关为界,此地主要为现今的新疆维吾尔自治区。它居亚洲的腹地,为丝绸之路的中段,自汉迄唐,为中西文化交流的必经之路。本文所说之西域,主要从狭义而言。

西域是中国佛教的第二故乡,它是佛教东传的中转站。佛教虽早在公元前6世纪便由释迦牟尼创立于印度,但其广泛流播则在前3世纪中叶以后,即阿育王时代才逐渐遍及印度西北、中亚细亚及伊朗北部。公元前后才开始沿丝绸之路传入西域,其中的鄯善、于阗、龟兹、高昌为佛教东传的四大重镇。最先传入西域的是印度西北部的小乘佛教,如法显西行求法,于姚秦弘始二年(400)路过鄯善,见“其国王奉法,可有四千余僧,悉小乘学。诸国俗人及沙门尽行天竺法,但有精粗。从此西行,所行诸国类皆如是。唯国国胡语不同,然出家人皆习天竺书、天竺语。”② 可见直到4—5世纪,佛教仍为鄯善诸国之国教。其他如于阗开始亦流传小乘教,后来才转行大乘教。约在公元四五世

① 《全唐诗》,页231。

② 章巽:《法显传校注》,页7,上海古籍出版社,1985。

纪，佛教在天山以南的各个绿洲进入全盛时期，并在塔里木盆地南北的交通要道上形成了于阗和龟兹两大佛教中心。此种盛况至唐犹然。玄奘西行，滞留龟兹，见有“伽蓝百余所，僧徒五千余人”。[①] 回国途经于阗亦见其国“崇尚佛法，僧徒五千余人，并多习学大乘法教”。[②] 宋元时期，西域佛教仍很昌盛，宋人王延德在《使高昌记》中说：“（高昌）佛寺五十余区，皆唐朝所赐额，寺中有《大藏经》、《唐韵》、《玉篇》、《经音》等。”[③] 元初沙门庆吉祥等曾对高昌国所拥有的《大藏经》进行过一番整理，仅以藏文经卷勘对成汉文经卷即达 1440 部，5586 卷，[④] 又将其目录汇成《至元法宝勘同总录》。凡此种种，皆证佛教文化影响西域之深。

中国佛教经典之汉译，其中很大一部分是由西域文字转译过来的。如龟兹译僧即在中国译经史上占有重要的地位。早在曹魏甘露三年（258）就有龟兹沙门白延于洛阳白马寺译出《无量清净平等觉经》和《除灾患经》。西晋永嘉年间（307—313）则有龟兹王子帛尸梨蜜多罗来到中原，值乱过江后，译出《大孔雀王神咒经》、《孔雀王杂咒经》。最著名的莫过于鸠摩罗什，译出大乘经典及论疏多部，为中国佛教各宗各派的创立提供了经典的文本依据，可说是开创了中国佛教的一个新纪元。另外，据有关考古发现，用龟兹语书写的佛典有《法句经》（Dharmapada）、《大般涅槃经》（Mahāparinirvāṇa）、《古城比喻经》（Nagaropamasūtra）、《悲

① 《佛藏要籍选刊》第 14 册，页 206。

② 同上，页 279。

③ 《宋史》，页 14112，中华书局 1977 年校点本。

④ 《佛藏要籍选刊》第 2 册，页 795。

华经》(karunāpundarīkasūtra)、《十诵比丘戒本》(prātimokṣa)等。[①] 于阗佛教对中土佛教之影响亦不亚于龟兹。早在曹魏时期，朱士行尝在洛阳讲授《小品》，往往不通，故于甘露五年(260)西涉流沙来到于阗，求得梵书胡本《大品》九十章，六十余万言。遣弟子弗如檀等将它送返洛阳。于阗僧人无罗叉(Mokshala)等译之。晋太康七年(286)祇多罗持《光赞般若》之梵本入中原，并译出《华严》、《方等》、《般若》部等大乘经典。还有著名的《贤愚经》亦得自于阗。至唐，于阗与中原交往更加密切，武则天曾派人到于阗求取梵本《华严》，[②] 该经译对华严宗的创立影响至深。中宗时的智严，译《出生无边陀罗尼经》、《说妙法决定业障经》等，对密教在中土的传播起了先导作用。

西域佛教之盛，不唯影响到中土佛教的发展，更重要的是它在西域生根开花，结出了累累的艺术硕果，其中的佛教戏剧便是杰出的代表。

20世纪初，德国考察队在新疆发掘出三部源于印度梵剧的贝叶梵文佛教剧本。1911年由著名学者吕德斯(H. Lüders)整理出版，校刊为《佛教戏剧残本》。其中一部分为九幕剧，残存最后两幕，剧本末尾标明“金眼之子马鸣造《舍利弗》剧”。据此，《舍利弗》剧的作者为马鸣。许地山先生说：“这剧底诗句有些是从马鸣自己底《佛所行赞》取出来底。剧中所表现底是目犍连与舍

---

① 释东初：《龟兹国之佛教》，载张曼涛主编《西域佛教研究》，页335，大乘文化出版社，1979。

② 《大正藏》卷五〇，页282。

利弗皈佛底事迹。"[①] 他还指出这剧本是"赞佛乘中底文字"。现存最后两幕的内容即是:舍利弗尊佛陀为师,他的朋友(丑角)劝说他,刹帝利的学说不适合婆罗门。舍利弗马上反驳说:岂有低级种姓配制的药方就不能救死扶伤?难道低级种姓提供的清凉水就不能解渴提神?目犍连见舍利弗喜形于色,问明缘由后,两人结伴归依佛祖。释迦牟尼则预言他俩将成为其大弟子。《法显传》中还载有天竺上演"舍利弗"戏剧之事,其文曰:"众僧大会说法,说法已,供养舍利弗塔。种种花香,通夜燃灯,使伎乐人作《舍利弗》。"[②] 吉藏《中观论疏》则说:"问经何故说阴、入、界空耶?答:《大集经》:诸魔子令舍利弗舞。身子答云:汝当舞我当歌。歌曰:我今不求阴界入,无量世来虚妄故。若有贪求如是法,是人终不得解脱。魔子闻,发菩提心。"[③] 由斯观之,《舍利弗》实为一出歌舞剧。这表明马鸣(Asvaghosa)创作该剧后,以舍利弗出家为题材的剧本在天竺久演不衰。李白《舍利弗》诗云:"金绳界宝地,珍木荫瑶池。云间妙音奏,天际法蠡吹。"[④] 诗描绘的是梵唱情形。故郑樵把它归为"梵竺四曲"(《舍利弗》、《法寿乐》、《阿那环》、《摩多楼子》。案,末者即目连之异译名)之一。[⑤] 准此可推断,《舍利弗》剧从天竺传入西域,后来又影响到中土的音乐创作。

---

① 许地山:《梵剧体例及其在汉剧上底点点滴滴》,文载《中国戏剧起源》,页106。

② 《法显传校注》页55作:"使彼人作《舍利弗》",本文引文用丽藏本。

③ 《大正藏》卷四二,页65。

④ 《乐府诗集》,页1095。

⑤ 《通志》,页633,中华书局1987年影印本。

现存西域之佛教戏剧，最著名的是《弥勒会见记》（又称《弥勒会见剧》），它有多种西域文字的写本。最早在20世纪20年代，德国考古队首先于焉耆的舒尔楚克发现了由梵文转译成吐火罗文A（即古代焉耆文）的《弥勒会见剧》（Maitreyasamitināṭaka）残片。可惜此剧长期不为国人所知。幸运的是1974年冬几位农场工人在离焉耆县城南约30公里处的锡克沁千佛洞的北大寺，又意外地发现了一帙佛教戏剧残卷，大小凡44页，经考证亦为吐火罗文的《弥勒会见剧》。另外，1959年4月的新疆哈密县天山人民公社的脱米尔提北坡的佛庙遗址中还找到一部更大的回鹘文写本《弥勒会见记》，它现存293页，586面，共分27幕，[①]是我国保存较完整的古代剧本之一，为艺术史上的瑰宝。兹简述如下：

该剧第一幕末尾说："精通一切论书的，饮过毗婆沙论甘露的圣月菩萨大师从印度语制成古代焉耆语，智护法师（又从古代焉耆语）译为突厥语的《弥勒会见记》书中跋多利婆罗门做布施第一幕完。"[②] 据此，该剧本是先由一位名叫圣月的佛教大师从梵文改编成焉耆语的。该剧的上演，乃是婆罗门做布施的结果。而布施的主人，据第十章"我塔思依干都督为了（死后）会见弥勒佛而让人抄写此书"，可知是塔思依干都督（Cu tas ygän tutuq）。既称都督，应为当时高昌回鹘王国的高级官吏。

---

① 此剧哈密本分为一个序文和二十五幕，但德国抄本还能看到第二十六、二十七两幕，故全剧应由序文及二十七幕构成。参葛玛丽著、耿世民译《高昌回鹘王国》，《新疆大学学报》，1980年第2期。

② 耿世民：《古代维吾尔语佛教原始剧本〈弥勒会见记〉（哈密写本）研究》，《文史》第12辑，页214。

该剧主要以佛典中弥勒成佛的故事为素材，塑造了一个活泼可爱的弥勒形象。它讲弥勒自小随跋多利婆罗门修行。突然有一天夜里，师徒两人同时在梦中受到天神的启示，说释迦牟尼已成佛，正在摩揭陀的孤绝山(pasang)说法。弥勒征得年迈多病的老师同意后，与十六位同伴别师离乡一起到佛陀驾前学道，成为释迦弟子。尔后他又发誓要成为未来世之佛以解脱受苦的众生，于此，佛祖甚感欣慰，便命弥勒从兜率天降生到翅头末(ketumati)城国王饷佉的大臣善净(brahmayu)家。弥勒长大后又弃家学道，并在龙华菩提树下得成正觉，然后转法轮度脱饷佉法王及其父母，以及解救地狱中的苦难众生。该剧焉耆文本每幕幕前都标注演出地点、出场人物和演唱曲调。美国学者温特(W. Winter)即指出：该文本跋里明确标出 nāṭṭak(剧)，此其一；剧本中有某些舞台表演提示和个别角色名称，此其二；正文韵散相间，直接对话往往采用韵文形式，动词使用现在时态，而叙事则改用散文，动词使用完成时及过去时态，此其三；最后，剧中某些韵文之旁还标有曲名或调名。温特认为标注 yuk(马)、yäl(羚)的字样，可能是表示舞蹈的名称。[①]而哈密回鹘文写本，每幕幕前仍然用红墨标写出演出场地，如"第一幕，此场在摩揭陀国王舍城(演出)"，第十三幕"现此场在用奇异四宝装饰的翅头末城(演出)"。[②] 但未标出场人物及演唱曲调，书名也删掉了"naṭaka"一词。抄本内没有唱词，大部分是对话，因此，它仍是供演出用的

① W. Winter, Some Aspects of "Tncharian" Drama: Form and Techniques, JAOS, Vo.175, 1, 1955, P.P.26 - 35.

② 耿世民：《古代维吾尔语佛教原始剧本〈弥勒会见记〉(哈密写本)研究》，《文史》第12辑，页220。

脚本,仅是略有删节而已。于此,德国著名学者葛玛丽(A.V.Gabain)有过精彩的分析。兹引如下:

> 前面提到的回鹘文本子的《弥勒会见经》(案,即《弥勒会见记》,可以说是(回鹘)戏剧艺术的雏形。在民间节日,如正月十五(回鹘)善男信女云集寺院,他们进行忏悔布施,为死去的亲人举行超渡,晚上听劝谕性的故事,或者欣赏演唱挂有连环画的有声有色的故事。讲唱人(可能由不同人扮演不同的角色)向人们演唱诸如《弥勒会见经》之类的原始剧本。或者讲说某法师同其学生关于教义的对话。这种宗教讲唱文学,不是学院式的枯燥教条,而是由通晓经论(SastYas)的人用生动的语言写成,从而达到向群众宣传教理的目的。①

由此可知,这种佛教戏剧的演出在当时西域诸国十分受人欢迎,它已成为民众宗教生活的重要部分。《酉阳杂俎》亦载有焉耆国"五月五日弥勒下生"的庆会,② 大概这种会上即有佛教戏剧的演出。

西域之所以发现多种关于弥勒的戏剧,绝非偶然,当有其历史文化渊源。据王静芬先生研究,"弥勒信仰约于公元二三世纪在印度北部及西北部形成,早期主要经由西北陆路传入中国。弥勒经变早在巴利文经典、小乘阿含部经典中出现,以弥勒为题的汉译大乘佛经亦不下二三十种……新疆一带曾多次发现回鹘

---

① 《新疆大学学报》1980年第2期,页60。

② 段成式:《酉阳杂俎》,页46,中华书局,1981。

文本及吐火罗 A 本的《弥勒会见记》剧本，载弥勒到释迦处问难的故事，说明弥勒信仰这方面内容在中亚一带流传久远。”①

在西域，除了弥勒信仰盛行外，还有释迦崇拜。藏文《于阗国悬记》(Li - yul luṅ - bstan - pa)有一则生动的记述，载有西域寺院搬演释迦成道的戏剧。说于阗王尉迟磨(Vijaya Dharma)与兄长不合，两人互不见面。其兄乃求助于梵僧，梵僧代为向神祇祈愿说：“为了使两位不会面的皇室兄弟之和解，最好让三十三天显身于空中，并在于阗演出戏剧(naṭaka)，它表演释迦牟尼为菩萨时如何完成多项苦行，施舍全身全家等等。”于是三十三天的众神和四方大王纷纷来到于阗名为 san - tir 的地方。当众神演出了如来诸种之善行时，尉迟达摩王便命令人民不得单独前往看，但是天乐齐鸣，人们不约而同、情不自禁前往看戏。最后连国王也身不由己来到 San - tir 寺，两兄弟便重归于好。该书还说：“直到今天，每年秋季的第一个月份的初七初八两天的中午，都要搬演如来广行诸善的戏剧，绵远而不绝。”②

既然西域佛教戏剧兴盛如斯，那么与之毗连的敦煌自然免不了受其影响，亦当有佛教剧本产生了。

第二节　变文中的佛教剧本

关于唐代的变文与戏剧之关系，前贤时俊多有述论。如任

---

① 王静芬:《弥勒信仰与敦煌(弥勒变)的起源》,《敦煌研究》1988 年第 2 期，页 40。

② R. E. Emmerick, Tibetan Texts Concerning Rhotan, oxford University Press, P.P. 41 - 45, 1967.

半塘先生指出:"它们在代言与叙述虽不同,在演故事及唱白兼用之两点则相同。"① 即谓在体例上两者关系尤为密切。唐文标先生说:"(变文)这些作品大半以脚本方式出现的……它的流变由单纯讲唱到有背景,已渐进戏剧的形式了。"② 周育德先生又说:"不妨把唐末流传下来的那些俗讲底本'变文'式的说唱本称作'准剧本'。"因为"它们在本质上是属于叙述体的说唱曲本,但这种曲本提供了舞台戏剧表演的可能性,可作戏剧表演的根据。它相当于后世戏曲表演的'总纲'、'总讲'或'幕表'。它体现了叙事讲唱文学和戏曲文学的双重品格,是由说唱向戏曲过渡的桥梁。"③ 细绎其意,变文讲唱之底本若用之于舞台表演,则可成为戏剧。幸运的是,在唐五代文献中,不但已多次使用"戏剧"一词,如《旧唐书·顾况传》曰:"其《赠柳宜城》辞句,率多'戏剧文体',皆此类也。"④ S.1344 号《鸠摩罗什法师通韵》云:"或作吴地而唱经,复似婆罗门而诵咒。世人不识此义,将成戏剧为(佚)情。为此轻笑之心,故沉轮(沦)于五趣。"而且已有专供戏剧演出的场所。如中唐营造的莫高窟第 237 窟内室南壁上,描绘了一座一面观的戏台。戏台位于庭院的中央,台基有十一层砖石料砌成,台上筑阁,有后墙及左右两侧山墙,歇山式阁顶,从而构成一个非常正规的舞台。舞台方块铺地,台上有三人正在表演,演员均着汉

① 任半塘:《唐戏弄》,页 1101,上海古籍出版社,1984。
② 唐文标:《中国古代戏剧史》,页 96,中国戏剧出版社,1985。
③ 周育德:《中国戏曲文化》,页 83,中国友谊出版公司,1996。
④ 《旧唐书》,页 3625,标点按《唐戏弄》,页 882。

装。①莫高窟第61窟是10世纪中期沙州归义军节度使曹议金之子曹元忠营造的。该窟内室南壁，也绘有一座建在庭院中央的舞台。台基由六层砖石料砌成，台上有阁为单檐歇山式。斗拱、横梁隐约可见，梁下四柱支撑成三间，舞台正面敞开，装有一堵墙，左右不见山墙，当为三面观的舞台，台上也有三人正在表演。② 从这两幅壁画中的戏台演出图可知："中唐以后寺院里建造永久性的舞台已成为事实。在这样的舞台上表演那种百戏杂陈鱼龙变化的广场节目已不太方便。适合在这种舞台表演的只

① 参见周育德《中国戏曲文化》，页63，中国友谊出版公司，1996。另外需要指出的是，中国古代最早的正式剧场（戏场）在寺庙，寺庙为宗教与戏剧的联姻又提供了契机。《洛阳伽蓝记》卷一"景乐寺"条有云："至于大斋，常设女乐。歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神。以是尼寺，丈夫不得入。得往观者，以为至天堂。及文献王薨，寺禁稍宽，百姓出入，无复限碍。后汝南王悦复修之。悦是文献之弟。召诸音乐逞伎寺内，奇禽怪兽舞抃庭院。飞空幻惑，世所未睹，异端奇术，总萃其中。剥驴投井，植枣种瓜，须臾之间，皆得食。士女观者，目乱睛迷。自建义已后，京师频有大兵，此戏遂隐也。"这里所述的虽是百戏在寺庙表演的精彩场景，但其中也含有戏剧的某些因素，如歌舞艺术等。而后世戏剧成熟后，仍以寺庙为其最主要的演出场所。《南部新书》有云："长安戏场多集于慈恩，小者在青龙，其次荐福、永寿。"《资治通鉴》大中二年载唐宣宗万寿公主"在慈恩寺观戏场"。准此可知，寺庙为戏剧的（百戏）演出提供了一个绝佳的场所。这种情况至清犹然。李塘艾斗《曲录》有云："天宁寺本官商士民祝厘之地，殿上敬设经坛，殿前盖松棚为戏台，演佛麟仙凤太平击壤之剧，谓之大戏，事竣拆卸。迨重阳，寺构大戏台，遂移大戏于此。"据此，寺庙上演的戏剧，其内容多为仙佛之类的神话故事，演出时间则在节日，如重阳会上。而七月十五上演《目连戏》，在宋元以后成为常事。

② 杨森：《中国最早的两幅舞台（戏台）演出图》，载甘肃艺术研究所编《甘肃艺术研究丛书（三）艺术论文初集》。

可能是表演性的歌舞和戏曲。”[1] 而图中所绘的人物正好证实了这一点。因此,在敦煌,戏剧的上演已具备了充足的条件。事实上,诚如前引诸家所论,变文讲唱中已存在戏剧之因子。而且若将有关变文与西域之佛教戏剧进行对照,便不难发现,某些变文实际就是剧本。如《欢喜国王缘》中“‘侧’、‘断’及‘观世音菩萨’、‘佛子’等字,俱用朱笔写”,[2] “侧”、“断”诸词皆是音声符号,标明演唱曲调,此与吐火罗文本《弥勒会见剧》标出每幕演唱曲调完全一致。可见《欢喜国王缘》亦为演出之脚本。除此之外,还有几个变文抄卷,亦是剧本,兹考录如下。

一、S.2440(7)《太子成道戏剧》

敦煌遗书S.2440号背面第二件文书,《敦煌遗书总目索引》将其编号为S.2440(7)。该写卷内容叙释迦牟尼出生及出家之故事,这点一看即明。但关于该写卷的文体归属,近来颇引起众多学者的争论。有的认为是剧本,有的则极力反对,众说纷纭,莫衷一是。如饶宗颐先生先在《敦煌曲》一书中校录此卷,[3] 虽未加标题,但谓之为队伍材料,首先揭橥了该写卷的部分性质。后来他又称之为:“表演《太子修道》之歌舞剧。”[4] 任半塘先生亦将它校录,刊在《唐戏弄》中,且首揭此卷为“关于剧本之资料”,并指出“开端布置,俨然已接近剧本”。[5] 1987年李正宇先

---

① 周育德:《中国戏曲文化》,页64,中国友谊出版公司,1996。
② 王重民:《敦煌变文集》,页781,人民文学出版社,1957。
③ 饶宗颐:《敦煌曲》,页29—30,法国国立科学研究中心,巴黎,1971。
④ 饶宗颐:《敦煌曲与乐舞及龟兹乐》,《新疆艺术》1986年第1期,页18。
⑤ 任半塘:《唐戏弄》,页875—877,上海古籍出版社,1984。

生刊发《晚唐敦煌本〈释迦因缘剧本〉》，径直定其为剧本。[1] 1991年欧阳友徽先生又撰文，再次肯定该卷为剧本，并说明理由有三："第一，按角色分词，第二按角色分段，第三按角色提示。"[2] 读来令人信服。反对该写卷为剧本的有曲金良先生，[3] 黄征及张涌泉先生。后者将其拟名为《太子成道吟词》，根据是"此篇乃抄撮《太子成道经变文》或《八相变》中的吟词而成，是一种节本，旨在供变文演说时配合吟唱者执以吟唱，与后世的独立构思创作的有完整情节的剧本不同"。[4] 看来，争论的焦点在于剧本是否一定要独立构思创作而成，为了便于分析，兹先校录原文如下：

[队仗白说]白月才沉形，红日初生，仪仗才行，天下宴静。烂满(漫)绣衣花灿烂，无边神女貌萤萤(莹莹)。[青一队，黄一队，熊踏]。

[大王吟]拨棹乘船过大江，神前倾酒五三缸。倾杯不为诸佘事，(大王!)男女相兼乞一双。

[夫人吟]拨棹乘船过大池，尽情歌舞乐神祇。歌舞不缘别余事，伏愿大王乞一个儿。

[回鸾(銮)驾却]

---

① 《敦煌研究》1987年第1期，页67—82。

② 欧阳友徽：《敦煌S.24407写卷是歌舞戏角本》，《西域研究》1991年创刊号，页66。

③ 曲金良：《敦煌写本S.24407写卷考辨》，《敦煌研究》1989年第3期，页63—67。

④ 黄征、张涌泉：《敦煌变文校注》，页482，中华书局，1997。

[吟生]圣主摩耶往后园,频(嫔)妃彩女走(奏)乐喧。鱼透碧波堪赏玩,无忧花色最宜观。

无忧花树叶敷荣,夫人彼中缓步行。举手或攀枝余(与)叶,释迦圣主袖中生。

释迦慈父降生来,还从右胁出身胎。九龙洒水早是(湿)衩,千轮是(足)下瑞莲开。

[相吟别]阿斯陀仙启大王,太子瑞庆极贞(祯)祥。不是寻常等闲事,必作菩提大法王。

[妇吟别]前生与殿下结良缘,贱妾如今岂敢专?是日耶输再三请,太子当时脱指环。

[老相吟]眼暗都缘不辨色,耳聋高语不闻声。欲行三里二里时,虽(须)是四回五回歇。

[四(死)吟]国王之位大尊高,煞鬼临头无处逃。四(死)相之身皆若此,还漂苦海浪滔滔。

[临险吟]可笑危中耶(也)大危,灵山会上亦合知。贱妾一身犹乍可,莫交(教)辜负阿孩儿。

[修行吟]夫人据(既)解别阳台,此事如莲火里开。晓镜罢看桃李面,绀(绀)云休插凤凰钗。

无明海水从资(兹)竭,烦恼丛林任意摧。努力鹫峰修圣道,(新妇!)"莫慵谗不掣却回来"。

[(吟)]长成不恋世荣华,厌患深宫为太子。舍却金轮七宝位,夜半逾城愿出家。

六年苦行在山中,鸟兽同居为伴侣。长饥不食珍修(馐)饭,麻麦将来便短终。

得证菩提树下身,降伏众魔成正觉。鹫岭峰头放毫光,说此三乘微妙经。

该抄卷中的吟词，诚如黄征诸先生所说，皆抄撮《太子成道经变文》及《八相变》而成。但作者的抄撮是有选择的，前后连贯，构成了一个意义完整的释迦修道故事（详后），而且内容上有所增添。开头加了一段“队仗白说”，吟词中间又有两处提示语，如“回銮驾却”兼记动作，显为舞台演出所用，提示净饭王夫妇及其仪仗队退下场。因此，该卷是作者对《太子成道经变文》及《八相变》的改编，拟题为《太子成道吟词》并不妥帖，当据内容拟为《太子成道戏剧》。

从结构与形式言，S.2440(7)与《佛五百弟子自说本起经》完全相同，皆由一段表白的散文加上分角色的诗偈（吟词）构成。既然前者是戏剧文体，那由彼及此，S.2440(7)也不例外。极有可能《太子成道戏剧》之编者借鉴了前者的文体形式，根据《太子成道经变文》和《八相变》的吟词，而又加入了舞蹈成分编成一出新的歌舞剧。编者在“队仗白说”一段后加的一行旁注小字“青一队，黄一队，熊踏”正是舞队表演的提示词。它虽源于玄宗时刘瑕《驾幸温泉赋》的“青一伙兮黄一队，熊踏胸兮豹拏背。朱一团兮绿一团，玉佩珂兮金镂鞍”，[①] 在剧中却起了两方面的作用：既与净饭王夫妇出行求子的队仗描写相吻合，又暗示出舞队服色之不同。《宋史·乐志》即载“菩萨蛮”队舞是“舞者衣绯生色，窄砌衣，冠卷云冠”。[②] 盖唐宋时以颜色分别舞队的左右行列也。“熊踏”又状写舞蹈的具体动作。日本传《大原声明博士图》云：“至如《霓裳羽衣》、《连珠》、《大风》、《宫调柘子》等者，或

① 《开天传信记》，见《文渊阁四库全书》第1042册，页847—848。

② 《宋史》，页3350。

有舞熊无声乐，或有声乐无舞熊”，[1] 此亦可证“熊踏”是为舞蹈动作也。

“队仗白说”一段的内容，是对净饭王仪仗的赞颂。这种序幕阶段又朗诵又舞蹈的做法与梵剧惯例相同。吴晓铃先生说：“印度古典戏剧的序幕在戏班主人登场之前，幕后先要演奏器乐，然后由乐队的人分别在场上表演歌曲舞蹈和朗诵。祝辞是朗诵里面的一个节目，它的数目不能太多，限于一两首诗，它的内容一定要赞颂一位天神……有时也可以赞颂一位婆罗门或皇帝。”[2] 这儿的队仗白说之词，形式上与诗有异，本质上亦是颂扬净饭王的，因此，该剧的编撰，肯定受过梵剧的影响。另外，最后一段的三首吟词，是对释迦牟尼出家修道的赞颂，这里未标出角色名称，乃是众演员的合唱，此与梵剧结束时由众演员合唱的体例也相符。

“大王吟”等十段，就其本质而言，乃是戏剧中的歌辞（第三章已经论证“吟”的含义是入乐可唱）。它们搬演了一个完整的故事。这故事概述了释迦牟尼的出生及出家的经过。“大王吟”及“夫人吟”两段唱词述净饭王夫妇拜神求子。“吟生”一段唱词叙太子降生。“相吟别”至“修行吟”讲阿斯陀仙人为太子占相、耶输陀罗与太子成婚、太子愁见老相与死相而出家、耶输陀罗母子被推入火坑化生莲花转危为安等情节。这些情节大都是通过故事中各色人物的自我表演而得以实现。“大王吟”中之大王，是指释迦牟尼之父净饭王，而吟词中的“大王”乃净饭王呼告天神之语，它相当于后世戏剧中的“夹白”，两者不能混淆。“夫人

① 《大正藏》卷八四，页849。

② 首陀罗迦：《小泥车》，吴晓铃译，页1，人民文学出版社，1957。

吟"之夫人,是指太子之母摩耶夫人。"吟生"一段唱词未标出具体人物角色,但据内容可断定是通过队仗之集体演员的合唱来表演的。其间"生"字揭示所唱的内容,指太子降生一事。"相吟别"一段乃阿斯陀仙人所唱,"妇吟别"、"临险吟"是太子之妇耶输陀罗所唱,"老相吟""死吟"、"修行吟"是太子自己的唱词。其中的"新妇"亦为夹白,是太子对其妻耶输陀罗的称呼。所以,该抄卷是由众多角色参与表演的剧本,与一般的讲唱变文有所区别。因为后者是叙述讲唱体,而该卷则为典型的代言体。既然它合故事歌舞于一体,那属歌舞剧当无争议了。

另外,需要指出的是,该剧吟词有的标角色,如"大王吟"、"夫人吟",有的标唱词之内容,如"吟生"、"老相吟"、"死吟",这种体例上的不统一,只能说明它作为初期剧作的原始性,而不能以后世成熟的剧本通例来否定其文体性质。这点,在《佛五百弟子自说本起经》里也有类似的情况。其中有的唱词只标人物,如《大迦叶品第一(十九偈)》,《舍利弗品第二(十偈)》;有的既标人物角色又标偈赞主题,如《轮提品第六》(《明德》十一偈),《难陀品第十》(《欣乐》十二偈)。[①] 据此,这种缺陷也是渊源自有,极可能是当时剧作的一种体式呢。

最后要说的是,既然于阗都常演有关释迦成道故事的戏剧,那与之毗连的敦煌受其影响而搬演类似的剧本亦在情理中。

二、P.3128号抄卷《贫夫妇念弥陀佛》

敦煌遗书中的P.3128号写卷,对于其文体性质亦有争论。《敦煌变文集》卷六王庆菽先生校录时拟题为《不知名变文》[②],

---

① 《大正藏》卷四,页190—193。

② 王重民等:《郭煌变文集》,页814,人民文学出版社,1957。

王重民先生则云:"疑是押座文的另一种体式",① 黄征、张涌泉二先生便直接把它归入"解座文"之列。② 任半塘先生首先疑其为"在和尚俗讲中,插入贫家夫妇互诉困苦之一幕戏剧"。③ 曲金良先生经过重新校录后亦认为它是"中国现存最古的小剧本"。④ 本文据其内容拟题为《贫夫妇念弥陀佛》。兹依前例,按剧本通例标点如下:

[夫上白]娑婆世界,高下不平,富贵贫穷,本性各异。种时不能自种,只是怨天不平。见他富贵家荣,我即终朝贫困!(佛子)

[夫韵]上无片瓦可亭居,自长身来一物无。八节夫妻频咒愿,只求富贵免贫躯。

儿觅富贵百千般,不道前生恶业牵。盖得肚皮脊背露,脚跟有袜指头串。

朝求暮乞不成餐,有日无夜着甚眠?唯恨前生不修种,垂知贫苦最艰难。

[白]自家早是贫困,日受饥恓(凄),更不料量,须索新妇,一处作活,更被妻女说言道语!

[旁问]道个甚言语也?

[妻上韵]忆得妻身侍你来,交(教)人不省傍妆台。洗面河头因担水,梳头坡下拾柴回。

① 王重民等:《郭煌变文集》,页816,人民文学出版社,1957。

② 黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》,页1191,中华书局,1997。

③ 任半塘:《唐戏弄》,页1106,上海古籍出版社,1984。

④ 曲金良:《敦煌佛教文学研究》,页276,台北文津出版社,1995。

煎水滓来无米煮，何时且过有资财？可借（惜）却娘娘百匹锦，衡教这里忍饥来！

[白]他儿婿还说道里（理）？

[旁问]道个甚言语也？

[夫韵]娘子今日何置言，贫富多生恶业牵。不是交（教）娘子独如此，下情终日也饥寒。

初定三时无衫裤，大归娘子没沿房。娘子空来我空手，索何媒人斟称量。

娘子既言百匹锦，娘娘呼我作马上郎。彼此赤身相奉侍，门当户对恰相当。

[妻韵]白日起□（身）无饭吃，夜头拟卧没毯眠。大拟妻夫展脚睡，冻来直□（似）野鸡盘。（佛子，佛子！）

[韵]娑婆国里且无贫，拾得珠金乱过与人。弟子将来垒宝座，合掌齐声请世尊。

宝座既成诸天绕，弥陀即便自乘云。将为化生来说法，定证金刚不坏身。

门徒切要审思量，念佛更烧五分香。闲来不守三归界，如何生死作桥梁。

[散场诗]欲得千年长富贵，无过念佛往西方。合掌阶前听取偈，明日闻钟早听来。

案，"韵"、"白"等提示词据变文讲唱中固有之用语加人，由此一目了然，该卷是一出由两人扮演的小戏，主要人物为一对贫困夫妻，内容是讲他们对家庭生活的不满。先是穷老汉自叙其苦，叹世道不公平，但又百思不得其解，最后只得归于"唯恨前生不修种"。这表明佛教因果报应的思想已深植于普通民众的心灵。

后由老汉之妻自诉其怨，谓自从出嫁以后，未过上一天好日子，反而把陪嫁之物——百匹锦赔进去仍忍饥受饿。作者于此用了夸张手法，若果真有百匹之锦，那当是富贵之家了。因此这句台词收到了极佳的反讽效果。接着穷老汉强行狡辩，劝谕妻子不要怨天尤人，指出“贫富生前恶业牵”，这是宿命所致。特别是他说“娘子既言百匹锦，娘娘呼我作马上郎”与其妻针锋相对，极富喜剧色彩，把夫妻间无奈而自嘲的心态表现得淋漓尽致。这种夫妻间相讥相嘲、互诉互辩的小戏，颇类于当时的《踏谣娘》。《教坊记》有云：

> 北齐有人姓苏，鼽鼻，实不仕，而自号为“郎中”。嗜饮，酗酒，每醉辄殴其妻，妻衔悲，诉于邻里。时人弄之：丈夫著妇人衣，徐步入场行歌。每一叠，旁人齐声和之，云“踏谣，和来！踏谣娘苦，和来？”以其且步且歌，故谓之“踏谣”；以其称冤，故言“苦”。及其夫至，则作殴斗之状，以为笑乐。今则妇人为之，遂不呼“郎中”，但云“阿叔子”，调弄又加典库，全失旧旨。[①]

据此，表演夫妻可笑又可悲的小戏《踏谣娘》由来已久，早在北齐就上演了。至唐则加以改进，全由妇人扮演，依然受人喜爱，宋曾慥《类说》卷七云“苏五奴妻张四郎，善歌舞，亦姿色，能弄《踏谣娘》”。[②] 是知该戏为歌舞剧。若仔细比较 P.3128 号遗书和《踏谣娘》剧，便会发现两者有相通之处。首先在内容上都是写

① 任半塘：《教坊记笺订》，页 175，中华书局，1962。

② 《类说》卷二，《文渊阁四库全书》第 873 册，页 125。

家庭生活，重点突出夫妻间的矛盾。其次在形式上，两者皆有和声辞，《踏谣娘》用的是“踏谣，和来！踏谣娘苦，和来”，P.3128号用的是“佛子”、“佛子，佛子”。据P.2130号《西方道场法事文》云“若欲五会和赞，高声念佛时，当须简好声六人以上，更不得差”，可见为了达到较好的和诵效果而规定必须选择六位以上好声人作和赞。P.3128抄卷中两处出现“佛子”、“佛子、佛子”，当是众脚色或观众一齐和唱的记录。所以有理由相信后者在某种程度上受到了前者的影响，极有可能是寺庙僧侣在《踏谣娘》剧的启发下而撰成该剧。

最后一段唱词云：“欲得千年长富贵，无过念佛往西方”，由此可断定，P.3128号是用于五会念佛的。净土五会念佛是唐代最为盛行的佛教法会之一，特别是经中唐法照的倡导后，净土信仰深入大唐帝国的每一角落，包括城市乡村，甚至皇宫内院。《佛祖统纪》卷二十六载代宗把法照迎入禁中，“教宫人念佛，亦及五会”，[①] 敦煌遗书P.2130号又载法照被德宗于“贞元四年”(788)正月二十二日延入禁中，可见他在当时隆遇之盛。在今存敦煌遗书中，为法照及其门徒编辑创作的净土五会赞文共有69种之多，[②] 可知五会念佛在敦煌地区也十分盛行。唱词中所说的“宝座既成诸天绕，弥陀即便自乘云。将为化生来说法，定证金刚不坏身”便是信徒对阿弥陀佛的颂扬。曲金良先生把这段看成和尚的唱词，但据五会念佛之程序，应是众人(包括僧俗在内)的合唱。P.3216号《念佛赞一卷》有云：“大众齐念阿弥陀佛

① 《佛藏要籍选刊》第12册，页136。

② 张先堂：《敦煌本唐净土五会赞文与佛教文学》，《敦煌研究》1996年第4期，页67。

二百口已，便作《散华乐》，一人唱请，大众齐和之。”因此这段唱词是僧人领唱、众人合唱的台词。最末二句“合掌阶前领取偈，明日闻钟早听来”是法师对观众所说的散场诗。

通过以上的简略分析，P.2138号抄卷当是净土五会散场之前上演的一出二人小戏。其目的是从贫困夫妻的叹苦中深挖根源，归为宿命之证及因果报应，从而劝谕徒众齐声念佛，便可往生西方极乐世界，该剧就其本质而言，是宗教宣化众生的通俗艺术。

三、S.1497、S.6923《须大拏太子度男女》

敦煌遗书S.1497、S.6923号定卷，任半塘先生在《敦煌歌辞总编》中曾予校录，拟题为《须大拏太子度男女》，并指出该曲辞作“代言、问答、对唱，戏剧性甚强，为目前所见敦煌歌辞中最接近戏曲者”，又说该辞“惟体属分人对唱，又全演故事，乃戏文，非偈赞”，[①] 首次点明其文体属性。刘铭恕先生根据两抄卷中皆有“父母言，小小黄宫养”而拟题为《小小黄宫养赞》（其中S.1497号有云：“父母言：《小小黄宫赞》，下接歌辞：‘小小黄宫养’。”）黄永武主编《敦煌宝藏》第11册、第53册中两写卷因袭刘氏之拟题。但任半塘先生谓：“‘小小黄宫养’五字乃歌之首句耳，原本既有九字题目（案，指‘须大拏太子度男女背’，任氏疑‘背’是‘赞’之讹。良是。他拟题时删之）在，所以不必另行摘句为题。”[②] 其实，这很好解释，没有必要进行争论。盖《须大拏太子度男女赞》为该组唱词的总题，而《小小黄宫养赞》为其中一段唱词的小标题。明乎此，将两抄卷拟题为《须大拏太子度男女》

① 任半塘：《敦煌歌辞总编》，页788，上海古籍出版社，1987。

② 同上，页790—791。

也就合情合理了。兹据任氏校刊之成果，对勘《敦煌宝藏》这胶卷照片，重新标点如下：

［韵］魔王外道总降依，□□□□□□□。万岁千秋传圣教，犹如□名自天□。只是众生多有福，得逢诸佛重器时。金刚如是流识论，一切经中戒总□。

（《须大拏太子度男女赞》）

儿言：（《小小黄宫养赞》）小小黄宫养，万事未曾知。饥亦不曾受，渴亦不受侍（持）。（佛子）

父言：罗睺一心成圣果，莫学五逆堕阿鼻。生生莫相（想）怨家子，世世长为侥幸儿。（佛子）

儿答：我今随顺歌歌意，只恨娘娘犹未之（知）。放儿暂见娘娘面，须臾还却亦何之（迟）。（佛子）

父言：我今为宿时（持），不用见夫人。夫人心体软，母子最为亲。（佛子）

儿答：我今作何罪？今（日）受种种苦。我是公王种，须之（使）作奴婢。（佛子）

父言：来日见男女，啼哭苦申陈。我心不许见，退却菩提恩。（佛子）

父言：世间恩爱相缠缚，父儿男女皆暂时，一似路傍相逢着，须臾不免搞分离。（佛子）

儿言：身体黑如膝（漆），面上三殊（珠）泪。目伤清（青）面皱，唇哋耳尸陋。（佛子）

父言：一岁二岁耶娘养，三岁四岁算瓔（婴）孩。五岁六岁能人言，七岁八岁便（辨）东西。（佛子）

父言：一切恩爱有离别，一切江河有苦（枯）竭，拏如拏

延好伏士(侍)婆罗门,莫教婆罗门一日嗔。

儿言:乌鹊群飞为失伴,男女恩爱暂时间。拏如拏延好伏士(侍)婆罗门,早万(晚)却见父娘面。(佛子)

根据所整理的内容,可以发现该抄卷确为一幕表演须大拏太子为证菩提而把儿女施与婆罗门之故事。该故事在印度早已搬上舞台。义净《南海寄归内法传》有云:“东印度月官大士作毗轮安呾啰太子歌辞,人皆舞咏,遍五天矣。旧云苏达拏太子是也。”[①]苏达拏(sūdāna),意译善施,即须大拏佛经中讲他好布施的故事早已流入中土,康僧会译《六度集经》卷二已初具规模,至圣坚译《太子须大拏经》则结构庞大,俨然一部文学杰作。梁天监十五年(516)宝唱编《经律异相》五十卷,该书是中国历史上现存第一部类书,又是沟通当时佛教讲唱与佛典原型材料的桥梁,是众多讲僧、唱导师经常参考的备用文本,对佛经故事流播于民间作用甚巨。该书卷三十一《行菩萨道诸国王太子部》上亦摘有须大拏的故事,名曰《须大拏好施为与人白象诘摈山中》。在今存唐代变文中,亦有讲唱须大拏太子故事的文本,俄罗斯圣彼得堡DX285号即是《须大拏太子好施因缘》。在敦煌壁画中亦有不少故事画描绘了须大这一形象,可见该故事在晋唐时是广大信众耳熟能详的。

该剧主要撷取了须大拏太子把儿子施与婆罗门这一情节而设置台词。它依据于《太子须大拏经》,但又重新作了编排。佛经中描写这一情节时先叙一贫婆罗门又丑又老,被其娇妻嘲弄,他闻说须大拏太子好施,便直奔王宫。哪知一到王宫才发现太

① 王邦维:《南海寄归内法传校注》,页184,中华书局,1995。

子已被驱逐到深山。于是穷婆罗门又急赴山林求太子施二子为其养老。二子不愿,太子劝谕一番并亲缚二子送与对方,婆罗门鞭打二子而去。两相对照,剧本则精炼了许多,删去一些枝枝节节的东西,主要集中在父子的言行来撰写台词。"小小黄宫养"一段唱词先述儿子的娇生惯养,不识贫困。中间着重围绕小孩不愿远离父母去侍奉婆罗门,而其父(太子须大拏)则以恩爱无常的道理反复劝说。这些在经文中一笔带过,而在剧本中被多次申述,可见两者之重点不尽相同。经文突出的是太子的布施精神,剧本对经文而言,从内容到文体皆发生了变易。在文体上,一目了然,剧本全由韵文构成,极可能与其印度的祖祢一样是歌舞剧。剧本出演之前有一段唱词,谓"魔王外道总降依","万岁千秋传圣教"。据内容是称赞佛祖功德的,此体例与梵剧序幕中称赞天神或国王相同。另外,该剧 S.6923 号写卷结尾还有一段唱词,胶卷虽漫灭不清,却能辨出"我今略赞佛功德","皆愿速证菩提果"诸句。准此,该剧结尾还有一段合唱词,用以表示祝愿,此做法亦与梵剧结尾之例同。所以,把该卷归为剧本是理所当然的。

再返顾变文 DX285 号《须大拏太子好施因缘》,正如古列维奇先生指出的,其文字有的与经文完全相同,有的地方稍有差别而不伤原意。[①] 可见该变文与佛经之间差别不是太大。因此有可能剧本是经文的二次变易,即以变文讲唱为中介而重新加以编撰,这种情况类似于 S.24407 号剧本。果真如此,变文讲唱则为某些佛教戏剧的创作起了先导作用。当然,也存在另一种情况,即根据中国传统戏剧之模式而创作的剧本用于变文讲唱活

① 黄征、张涌泉:《敦煌变文校注》,页 503,中华书局,1997。

动中,如 P.3128 号写卷。总之,变文讲唱与唐代戏剧,尤其是佛教戏剧之间的联系定然不少。不过,这还有待于发现更多的材料,方可定论。

第三节 《目连变文》的生成与目连戏的流播

唐五代的变文讲唱,对中国佛教戏剧的形成产生了极大的影响,特别是《目连变文》与后代目连戏之关系尤令人瞩目。

一、《目连变文》的生成

目连(Mahàmaudgalyàyana),全称"摩诃目犍连",即大目犍连,目犍连(目乾连)。他是中国古代戏剧中家喻户晓的人物,因入地狱救母名闻于世。他的孝行故事,自晋迄今久传不绝。溯其故事来源,西晋竺法护译于太安二年(303)的《佛五百弟子自说本起经》首先称目连为孝子。该经《摩诃目犍连品第三》有云:"是故当悦心,至孝事父母。"① 而有关他入地狱救母的故事则见于《佛说盂兰盆经》及《佛说报恩奉盆经》。兹引前者如下:

> 闻如是:一时佛在舍卫国祇树给孤独园。大目犍连始得六通,欲度父母,报乳哺之恩,即以道眼视观世间,见其亡母生饿鬼中,不见饮食,皮骨连立。目连悲哀,即钵盛饭往饷其母。母得钵饭,便以左手障饭,右手揣饭,食未入口,化成火炭,遂不得食。目连大叫,悲号涕泣,驰还白佛,具陈如此。

---

① 《大正藏》卷四,页 191。

佛言:“汝母罪根深结,非汝一人力所奈何,汝虽孝顺声动天地,天神地祇邪魔外道,道士四天王神,亦不能奈何。当须十方众僧威神之力,乃得解脱。吾今当为汝说救济之法,令一切难皆离忧苦,罪障消除。”佛告目连:“十方众僧于七月十五日僧自恣时,当为七世父母及现在七世父母厄难中者,具饭百味五果汲灌盆器,香油锭烛床敷卧具,尽其甘美以著盆中,供养十方大德众僧……”

佛告诸善男子善女人:是佛弟子修孝顺者,应念念中常忆父母供养,乃至七世父母,年年七月十五日,常以孝顺慈忆所生父母乃至七世父母,为作盂兰盆施佛及僧,以报父母长养慈爱之恩。①

据此,该经以七月十五日奉盆供养之仪式确立了目连行孝的主题。这种仪式至迟在齐梁时已盛行民间。梁宗懔《荆楚岁时记》载:“七月十五日僧尼道俗悉营盆供养佛。”作者案语曰:“按《盂兰盆经》云:有七叶功德,并幡花歌鼓果食送之。盖由此也……故后人因此广为华饰;乃至刻木割竹、饴蜡剪彩模花叶之形,极工巧之妙。”② 细细推敲这段文字,值得注意者有三:一是参与这一盛会的是道俗皆可,可知它是佛教的一个世俗化的民间节日;二是营盆供养的是佛,而非其他神灵,可见它源出是佛教;三是所谓经云“歌鼓”之事,征之于相关的内典,如《佛说盂兰盆经》、《佛说报恩奉盆经》、《灌腊经》皆无此语,所以这是汉地僧人的创新,即把中土民间节日的音乐化形式挪借到佛教仪式中,

① 《大正藏》卷一六,页779。

② 《文渊阁四库全书》第589册,页24。

可知盂兰盆会肇始之初，就打上了鲜明的本土文化之烙印。僧祐《法苑杂缘原始目录》载当时讲导中有"《盂兰盆缘记》，作者注云：出《目连问经》。"① 由兹推断，盂兰盆法会上还有目连救母故事之宣唱，其底本是据《目连问经》所撰成的《盂兰盆缘记》。另据《佛祖统纪》卷三十七载："（大同）四年（538），帝幸同泰寺设盂兰盆斋"，② 自此以后，盂兰盆会成为官方承认的法会节庆。至唐，这种法会更加盛行，它已和儒家的繁缛礼仪相结合。杨炯《盂兰盆赋》即描写了武则天如意元年（692）在洛城南门举行盆斋的全过程。③ 该文首先揭示法会的主题与目的是"会十方贤众，盖天子之孝也"。据张弓先生研究，这次法会大致有六项议程：（1）陈法供，饰盂兰；（2）明列部伍；（3）皇帝出场；（4）乐舞迎神；（5）朝臣致颂；（6）礼毕。④ 由斯观之，这显然是一次皇家节祀的大祭礼，它把中土传统的敬天法祖与释家的营盆救亲之宗教仪式融为一体。这种盛大的法会更加速了目连故事的流播，每每举行之时，都少不了宣讲《盂兰盆经》。《续高僧传》卷十五载有贞观二十三年七月十四日释慧璿"讲《盂兰盆经》竟"而终于法座之事。⑤ 这种宣讲，绝非照本宣科，而是对经文的通俗化宣畅，讲的就是有关《盂兰盆经》的变文。同书卷二十九《兴福传》"论"又云："无有自作，他人受果，斯则目连饭母事也。"⑥ 目连

① 僧祐：《出三藏记集》，页479。

② 《佛藏要籍选刊》第12册，页223。

③ 《全唐文》，页1919—1920。

④ 张弓：《中古盂兰盆节的民族化衍变》，《历史研究》1991年1期，页140。

⑤ 同②，页565。

⑥ 同上，页726。

饭母事,指的是目连入地狱探望其母之事,可见目连故事早已深入民众之中。

梁代目连故事的宣唱,因无文本流传,故不能确定它与内典原本之间究竟有多大的差异,但今存唐五代相关的四类变文写卷,却能给我们提供分析的依据。这四类写卷分别是台北中央图书馆藏《盂兰盆经讲经文》,它是讲经类变文,基本上是对《盂兰盆经》的解释,但也杂糅了其他经的内容,如《父母恩重经》等。其他三类为 P.2193 号,原本卷端题《目连缘起》,卷背题《大目连缘起》;北图成字 96 号、原本无标题,《敦煌变文集》拟作《目连变文》;S.2614 号等九件,原题有《大目乾连冥间救母变文》、《大目乾连变文》、《目连变》等不同的记载。这三类皆是敷演目连救母故事,属俗讲类变文,下面的分析以后三类为依据。若以《盂兰盆经》为参照系,便不难发现,《目连变文》较之前者,确实新添了不少内容。它们源自何处,便是下文所要讨论的。

首先,《目连变文》开头部分有了介绍目连家世的内容。北图成字 96 号说:"昔佛在日,摩竭国中有大长者,名拘离陀。其家巨富,财富无论,于三宝有信重之心,向十善起精崇之志。宫中夫人号曰青提,端正虽世上无双,悭贪又欺诳佛法,生育一子,号曰目连。尘劫而深种善因,承事于恒沙诸佛。"P.2193 号则说:"昔有目连慈母,号曰青提夫人,住在西方,家中甚富,钱物无数,牛马成群,在世悭贪,多饶杀害。自从夫主亡后,而乃霜居。唯有一儿,小名罗卜。慈母虽然不善,儿子非常道心,拯恤孤贫,敬重三宝。"据此可知,目连出身富贵之家,其父名拘离陀,其母名青提,他自己还有个小名叫罗卜,这俨然是一个完整家庭。而谓其家境富裕,乃是摭取了《目连弟布施望即报经》的相关内容。经云:"目连有同产弟,饶财多宝,库藏盈满,仆从奴婢,不可称

计。"[①] 目连之弟都富贵如斯,更何况作为兄长的目连呢？变文编撰者定作如是想。

其次,《目连变文》(S.2614)述青提夫人堕入阿鼻地狱的缘由时说:"目连欲往他国兴易,遂即支分财富,令母在后设斋供养诸佛法僧及诸乞来者。及其罗卜去后,母生悭吝之心,所嘱咐资财,并私隐匿。儿子不经旬月,事了还家。母语子言,依汝付嘱营斋作福。因兹欺诳凡圣,命终遂堕阿鼻地狱中。"P.2193号叙此事则说青提夫人在家不但"朝朝宰杀,白日烹炮,无念子心,岂知善恶,逢师僧时劝家僮打棒,见孤老者放狗咬之",而且闻听目连将回时还弄虚作假以蒙骗儿子。待目连在邻家探得虚实后,青提夫人却训斥说:"我是汝母,汝是我儿。母子之情,重如山岳。出语不信,纳他人之闲词,将为是实。汝若今朝不信,我设咒誓,愿我七日之内命终,死堕阿鼻地狱。"这里的描写很有生活情趣,寥寥几句便把一个虚伪、蛮横无理的人刻画得栩栩如生。这些与《撰集百缘经》卷第五"优多罗母堕恶鬼缘"的情节相近,兹引经文如次:

> 佛在王舍城迦兰陀竹林。时彼国中有一长者,财宝无量,不可称计,选择高门,娉以为妇。作倡伎乐,用娱乐之。其妇怀妊,满足十月,生一男孩,端正殊妙,世所稀有,父母欢喜,因为立字,名优多罗。年渐长大,其父丧亡,儿自念言,我先父以来,贩买治生,用成家业,我今不宜学是法耶。然于佛法,甚怀信敬。今欲出家,便前白母。时母答曰:"汝父既丧,我今便无,唯汝一子,汝今云何,舍我出家。我今存

① 《佛藏要籍选刊》第2册,页74。

> 在,终不听汝出家入道。我亡没后,随汝意去。”尔时彼子,不果所愿,心怀懊恼,即便语母:“若不听我去,今必投岩,饮毒而死。”时母答言:“莫作是语,汝今何故,必欲出家。从今以去,若欲请诸沙门婆罗门等,我当设供,随汝供养。”儿闻是语,用自安隐,请诸沙门及婆罗门数数向家而供养之,时彼儿母,见诸道士数数来往,心怀懊恼,生厌患心,便出恶言骂,诸沙门婆罗门等不欲生活,但仰百姓,甚可恶见。于时其儿在家中,其母但以饮食浆水洒散弃地。时儿行远,便语之言:“汝出去后,我设肴膳,请沙门婆罗门而供养之。”寻便将儿示其弃饭浆水之处,我适供养,寻即出去。其儿闻已,甚用欢喜。于其后时,母便命终,堕恶鬼中。儿便出家,勤加精进,得阿罗汉果,在河岸边窟中坐禅。有一恶鬼其口干燋,饥渴热恼,来诣儿所,语比丘言:“我是汝母……汝今若能为我设供,施佛及僧,为我忏悔,我必当得脱饿鬼身……”供养旋竟,于是饿鬼复更现身在大众前,寻便忏悔,即于其夜,取其命终,生忉利天。①

经过比较之后,便不难发现:若将优多罗母换成青提夫人,将优多罗换成罗卜,那《目连变文》的故事基型便有了。于此,刘祯博士归纳出它与后来《目连变文》的六点相似之处:(1)“有一长者,财富无量,不可称计。”(2)其父早丧,唯母与子。(3)儿不在家时,其母“见诸道士数数来往,甚怀懊恼,生厌患,便出恶言骂诸沙门婆罗门而供养之”。(4)不久“母便命终,堕饿鬼中。儿便出家,勤加精进,得罗汉果”。(5)母“以悭贪,不能供养沙门婆罗

---

① 《大正藏》卷四,页424—425。

门,以是之故受饿鬼身"。(6)儿为母"办设肴膳","重设供养并诸床褥施四方僧","供养讫竟,饿鬼即于其夜,取其命终,生忉利天"。[1] 据此看来,《优多罗母堕恶鬼缘》这一经文对《目连变》的生成起过极重要的作用。另外,在《撰集百缘经》卷第五"饿鬼品第五"的七个饿鬼故事中,《目连入城见五百饿鬼缘》讲目连在人鬼之间穿针引线,若将这一故事与"优多罗母"故事相结合,就有了目连入地狱救母的情节了。

其三,关于目连的地狱之行,《佛说盂兰盆经》里十分简单,而变文如 S.2614 号却有极其铺张的描写,其主要行踪如下:

> 入见阎罗大王时,在三重楼门前见千万壮士驱无量罪人;
>
> 入见地藏菩萨时,阎罗王命业官、伺命、司录检校青提夫人之所在,得知在天曹录事司太山处,目连便和善恶二童子前往;
>
> 至奈河上,见牛头狱卒驱赶无数鬼过河;
>
> 至五道将军坐所,见无数鬼受难;
>
> 至刀山剑树地狱,见剑树人头千万颗;
>
> 至铜柱铁床地狱,见淫鬼受惩罚;
>
> 至阿鼻地狱第七隔中,见青提夫人受难。

这些描写皆是摭取各种相关内典之内容联缀而成。如其中写目连入见阎王及至五道将军坐所之经过与 P.2003 号《佛说阎罗王授记四众预修生七(斋)往生净土经》十分相似,兹引经文如后,

[1] 刘祯:《中国民间目连文化》,页 7—8,巴蜀书社,1997。

以资比较：

> 若有善男子善女人比丘比丘尼优婆塞优婆夷预修生七斋者，每月二时供养三宝，所设十王修名纳状奏上六曹，善恶二童子奏上，天曹、地狱官等记在名案。尔时地藏菩萨、龙树菩萨，各各还从本道光中至如来所。尔时佛告阿难，一切龙天八部及诸大神、阎罗王天子、太山府君、司命、司录、五道大神、地狱官等行道。

变文中所提到的阎罗王、司命、司录、太山府君、五道将军（即五道大神）、善恶童子、地藏菩萨皆见于 P.2003 号经文中。这种重合绝非偶然，特别是经成都府大圣慈寺沙门藏川大力宣讲后，风靡一时。藏川述第二七日过初江王有云："二七亡人度奈河，千群万队涉江波。引路牛头肩挟棒，催行鬼卒手擎叉。"S.2614 号《目连变文》于此则说：

> 奈河之水西流急，碎石谗（巉）岩行路涩。衣裳脱挂树枝旁，被趁不交（教）时向立。河畔问他点名字，胸前不觉沾衣湿。今日方知身死来，双双傍树长悲泣……耳里难闻唱道急，万众千群驱向前。牛头把棒河南岸，狱卒擎叉水北边。

两两相比，便会发现后者比前者描写更加详尽，气氛更阴森可怕，确实表现了变文讲唱铺张扬厉的特点。

其四，变文中关于各种地狱的描写，亦可从佛典中找出相同或相似的内容。如 S.2614 号写"刀山剑树地狱"是：

刀山白骨乱纵横，剑树人头千万颗。欲得不攀刀山者，无过寺家填好土……此狱东西数百里，罪人乱走肩相掇。业风吹火向前烧，狱卒把杈从后插。身手应时如瓦碎，手足当时如粉沫。沸铁腾光向口灌，著者左穿如右穴。铜箭傍飞射眼精(睛)，剑轮直下空如割。

《大智度论》卷二六中有八炎火地狱，其四名剑林，其五名刀道，两者的情况是："(剑林地狱中)风吹剑叶割截手足耳鼻，皆令堕落，是时林中有乌鹫恶狗来食其肉。""刀道地狱者，于绝壁狭道中竖利刀，令罪人行上而过。"① 同卷又述地狱恐怖景象云："竖剑道中，驱令驰走，足下破碎如厨脍肉，利刀利槊飞入身中，比如霜树落叶随风乱坠，罪人手足耳鼻支节，皆被斫剥割截。以钳开口，灌以洋铜，吞热铁丸入口。"② 两两比勘，其内容大同小异。

其五，变文中讲青提夫人得目连七月十五日的盂兰盆之善根，转却饿鬼之身，向王舍城中转生为黑狗，意即青提夫人是从饿鬼道升到畜生道。这里不像《盂兰盆经》中所述，青提夫人脱离饿鬼道直接生到忉利天，而是多了一个环节，使故事发展益加离奇曲折，显现了变文作者的独运匠心。但类似的情节，在其他佛典中也可找到。《经律异相》卷十四引《诸经要事》说：

昔目连至雪山中，化诸鬼神及龙、阅叉、阿修伦、揵陀罗等。时有一揵陀罗神，居七宝宫，与众超绝，身形端正，聪明殊特，然人身狗头，目连怪问："何以乃尔？"答曰："吾维卫佛

① 《佛藏要籍选刊》第8册，页583。

② 同上，页582。

> 时大富长者也，喜饭比丘梵志，供给贫乏。为人急性憋恶，粗言骂詈，直出不避老少。饮食人客小不可意便云：不如喂狗。以是言之，故狗头人身。”①

揵陀罗神只因前世骂詈梵志“不如喂狗”便得狗头人身之报应。青提夫人于此更甚，P.2193号写卷说她是“逢师僧时，遣家僮打棒；见孤老者，放狗咬之”，所以变文作者干脆让她一报还一报，到王舍城去转生黑狗，“饥即于坑中食人不净，渴饮长流以济虚”（S.2614号语）。由此可见，变文即便借鉴相关内典之素材，也经过了重新加工和组合，使故事的发展更有生活情趣。易言之，变文对原典而言，绝非生搬硬套，而是以创新取胜。

其六，变文作者按中国人的传统习惯，给目连父母分别取名为辅相与青提。青提之出处不得而知，辅相一词在内典中却有据可寻。如《贤愚经》卷十“须达起精舍品”说：“舍卫国王有一大臣，字曰须达，辅相识不”。②《杂宝藏经》卷三又云：“迦尸国中有波罗捺城，有二辅相，一名斯那，二名恶意。”③ 在汉语中，辅相本为官名而非人名，是宰相之意，《魏书·卫操传》即说：“桓帝嘉之，以为辅相，任以国事。”④ 佛经中的辅相，常常是家庭富足，乐善好施，而他的妻子却往往不信三宝。目连的家庭便是如此。另外，目连本人的名字也值得研究。《佛说普曜经》卷八云：

---

① 《佛藏要籍选刊》第2册，页75。

② 《大正藏》卷四，页418。

③ 同上，页464。

④ 《魏书》，页599。

“舍利弗前白佛言：吾前同学俗字拘律，今名目连。”① 《中本起经》则云：“佛谓优波替，高世之号，花而不实。复汝本字，为舍利弗。拘律陀，还字大目犍连。”② 可见在佛典中目连俗字拘律或拘律陀，但在变文中有时它却成了目连父亲的名字，如北图成字96号说：“昔佛在日，摩揭陀国中有大长者，名拘离陀（案，即拘律陀）。”其“宫中夫人号曰清提（案，即青提）”。这种父子同名的现象在中土文化中一般不允许（当然，拘律陀本是目连家族之姓，但讲唱者误作人名），故晚出的变文写卷，如后梁贞明七年（921）本便干脆把“拘律陀”取消了，给目连之父名“辅相”。而目连小名罗卜，由来已久，据业师陈允吉先生考察，早在萧梁时就这样用了。③

综上所述，《目连变文》是在《盂兰盆经》的基础上，摭取其他相关内典之素材，经过变文作者的重新结撰而形成的佛教宣唱文本。目连故事的流播还得益于盂兰盆会这一宗教仪式及中古社会的孝亲文化思潮，两者的融合，推波助澜，终使《目连变文》成为当时宏大的佛教艺术品之一，且为后代目连戏的繁衍打下了坚实的基石。

二、目连戏的流播

目连故事发生质变是在北宋，它由讲唱文学搬上舞台而成为杂剧。《东京梦华录》卷八说：

> 七月十五日中元节，市井买冥器靴鞋、幞头帽子、金犀

---

① 《大正藏》卷三，页534。

② 《大正藏》卷四，页154。

③ 《唐研究》卷二，页223，北京大学出版社，1996。

假带、五彩衣服。以纸糊架子盘游出卖。潘楼交州东西瓦子亦如七夕。耍闹处亦卖果食种生花果之类，及印卖《尊胜目连经》。又以竹竿斫成三脚，高三五尺，上织灯窝之状，谓之盂兰盆，挂搭衣服冥钱在上焚之。构肆乐人，自过七夕，便般《目连救母》杂剧，直至十五日止，观者增倍。[①]

北宋《目连救母》杂剧演出之前，先有一系列的祭鬼活动，这表明该戏的上演是建立在盂兰盆会的基础之上。它从七夕一直演到十五，时间达七八天之久，可见场次定然不少，内容绝对比唐五代的变文讲唱更加丰富多彩。

金院本中也有关于目连的戏剧上演。元陶宗仪《南村辍耕录》卷二十五云："金有院本、杂剧、诸宫调。院本、杂剧其实一也。国朝院本、杂剧始厘而二之。"[②] 看来在金代院本与杂剧乃是异名同实的文学样式。同卷介绍"拴搐艳段"时有《打青提》之剧目。[③] 从题目看，该剧以目连之母青提夫人为主角，大概敷演她在地狱中所受种种折磨的情节。它显然有别于以目连为主人公的剧本，这是目连戏发展的新动向。"打"在这里是表演的意思，犹如"打鬼"之游戏。

元明两代的杂剧中，目连戏仍是不可或缺的剧目。《录鬼簿续编》载有《目连救母》之曲目，其题目正名曰："发慈悲观音度生，行孝道目连救母。"[④] 准此可知，元代的目连戏已与观音故

① 《文渊阁四库全书》第589册，页164。

② 陶宗仪:《南村辍耕录》，页295，辽宁教育出版社，1998。

③ 同上，页299。

④ 《中国古典戏曲论著集成》第2册，页294，中国戏剧出版社，1959。

事融为一体，可能剧中发慈悲指示目连救母的不再是释迦牟尼，而是观世音菩萨。另外，“行孝道”是该剧最突出的主题，目连的每一种行动都应该是围绕它而展开的，这点也为后世目连戏所继承。但沈德符《顾曲杂言》“杂剧院本”条却说：“《华光显圣》、《目莲入冥》、《大圣收魔》之属，则太妖诞。”[1] 说它妖诞，盖因《目莲入冥》表演地狱之种种惨状，与温柔敦厚之儒教不合，故引起正统文人的不满，这倒不足为怪。

有明一代，目连戏更是风行不辍，而且已由城市深入到乡村。祁彪佳《远山堂曲品·劝善》中说：“全不知音调，第效乞食瞽儿沿门叫唱耳。无奈愚民佞佛，凡百有九折，以三日夜演之，轰动村社。”[2] 祁氏之语虽含偏见，以鄙视的目光看待目连戏，然从中可知目连戏在民间的盛行。《祁忠敏公日记·弃录》又记述了崇祯己卯（1639）五月三十日的演出：“是晚柯村又演目连戏，竟夜不能寐。”[3] 据此，明代的目连戏之搬演并非只在中元节庆上才有，它实际上成了可以随时上演的剧目。特别需要指出的是在明代，经郑之珍万历十年（1582）编定《目连救母劝善戏文》后，直到明亡时，目连戏的演出多是三宵完毕，正如前揭祁氏之记载。

到了清初，目连戏则进入宫廷。俞樾《茶香室续钞》引董含《蓴乡赘笔》语曰：“二十二年癸亥，上以海宇荡平，宜与臣民共为宴乐，特发帑金一千两，在后宰门架高台，命梨园演《目连传奇》，用活虎活象真马。”俞氏并加案语说：“此康熙中事也，今民间尚

① 《中国古典戏曲论著集成》第4册，页215。

② 《中国古典戏曲论著集成》第6册，页114，中国戏剧出版社，1959。

③ 黄裳：《远山堂明曲品剧品校录·后记》，古典文学出版社，1957。

有演目连戏者。"[①] 到了清代中后期，官府却一直禁演目连戏，[②]然而正如俞樾所说它在民间仍照演不误。《李亨特知萧山禁演〈目连救母记〉》亦云："迄今凡六十年，风仍未革。"[③] 可见禁令并未起到多大作用。至民国初年，其流播范围则更加广泛，不仅在内地，甚至连一些边远及少数民族地区都有较为频繁的演出。如贵州镇宁，每"遇丰年，间有开办盂兰盆会，唱会戏（演《精忠传》及《目连救母》等戏）。放烟火之举"。[④]

从以上简述可知，目连戏自宋以降都深受民众的喜爱。它之所以历千年而不衰，主要原因是它表达了封建社会中下层群众的思想感情，即报恩行孝与救苦救难，劝善惩恶与因果轮回等，并与中国传统的忠孝节义之道德价值相契合。于此，刘祯先生已有极精彩的论述，[⑤] 本人就不再赘言了。

---

① 《笔记小说大观》第34册，页242，江苏广陵古籍刻印社，1983。

② 详见《中国民间目连文化》，页58—60。

③ 王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，页127，上海古籍出版社，1987。

④ 转引自《中国民间目连文化》，页61。

⑤ 同②，页65—71。

第五章

变文中的三教思想

唐代儒道佛三教间虽时有冲突，但总的说来是并行不悖的，而且已经出现了三教合流的趋势。这种趋势对变文讲唱影响尤深。本章之重点即在于分析变文中的三教思想及三教合流与变文世俗化之关系。

第一节　业报轮回的佛教思想

变文讲唱从本质上讲，是一种世俗的宗教文化现象，它宣扬的是最通俗易懂的宗教理论，不用进行什么高深的哲理探讨，它最需要的是能为广大信众直接理解和接受的基本思想。唐人姚合《听僧云端讲经》谓“无生深旨诚难解”[①] 即是此意，故韩愈《华山女》云街东街西讲佛经时是“广张罪福恣诱胁”，[②] 所谓“罪福”之说，就是佛教最基本的思想之一——业报轮回。

---

① 《全唐诗》，页1217。

② 同上，页844。

一

业报轮回观念在印度思想史上起源甚早,奥义书时期便已初见端倪。佛教创立之后承继这一学说且将其系统化,使它成为最基本的教义之一。

业,梵文 karman,音译羯摩(磨),"行为"之意。《斯康陀奥义书》云:"羯摩若已除,则为常福乐",[①]《蒙查羯奥义书》又云:"一切疑尽除,诸业皆断灭"。[②] 诸业,就是指有情众生(特别是人)的各种行为,包括善行与恶行。《奥义书》时期的哲人认为善行与恶行都能产生业力,行善成善,行恶得恶。《大林间奥义书》说:"所谈者,业也;所颂者,业也。人唯以善业而善,以雕业而恶矣"。[③] 讲的便是斯意。轮回,梵文 saṃsāra,意指生命或业之主体在不同的存在领域中流转,由生而死,由死而再生,周而复始以至无穷。故《奥义书》说:"若见其多似,得死如流梭。"[④] 有情众生轮回的动力便来自业。《大林间奥义书》四·四·五云:"如其为此所成为彼所成,如其所作,如其所转,则亦如是而是。如作善则为善者,如作恶则为恶者,以福德之业则为福人,以罪恶之业则为罪人。故曰人唯欲所成,其欲如是,其志乃如是;其志如是立,其业遂如是为。如其业之所为,彼则是为是矣。"[⑤]

佛教一般把业分成身、口、意三方面,称为三业。身业是指

---

① 《五十奥义书》,徐梵澄译,页 493,中国社会科学出版社,1995。

② 同上,页 696。

③ 同上,页 571。

④ 同上,页 618。

⑤ 同上,页 612。

通过身体动作而发生的行为，口业是由口部发生的言说，意业是指意识的种种构思及想象。这三种业都可以分别作为原因而生起结果。易言之，由身、口、意三者而来的行为都可以招致后来的或善或恶的果报。业可以形成业力，这种力量由过去的行为所形成并作为一种潜在的力一直延续下去，以引生出现在或未来的结果。如前世种下的善恶行为，引出现世的果报，而现在的行为所形成的业力又可引起将来的果报。这种业力是一种相续流，一定能产生果报。《根本说一切有部毗奈耶》卷四十六云："不思议业力，虽远必相牵。果报成熟时，求避终难脱。"[①]《华严经》卷三八于此又有一个形象的比喻，叫业田："业为田，爱水润，无明暗覆。"[②] 意谓行为定能生苦乐之果报，犹如田能长谷物。佛教不但将业分门别类，报亦如之分成三类，即现报，依现在的业于现在所得的果报；生报，因前生或今生的业受于今生或次生的果报；后报，由作业之生隔二生以后所受的果报。总之，报应是不受时空限制的。但受报应的主体是行为者自己，与他人毫无关系。所谓自作自受是佛教报应说的根本特点，这早在《泥洹经》中即已得到确认，其中有云："父作不善，子不代受；子作不善，父亦不受。善自获福，恶自受殃。"[③]《正法念处经》卷七又云："非异人作恶，非人受苦报，自业自得果，众生皆如是"。[④] 该经卷十七则明确地说："自作自受不为他，若他所作非

① 《大正藏》卷二三，页 879。

② 《大正藏》卷一〇，页 202。

③ 《大正藏》卷一，页 181。

④ 《大正藏》卷一七，页 36。

己报。”[①]

佛教又认为，有情众生因业力之故，在六趣中轮回。六趣又称六道，指地狱、饿鬼、畜生、阿修罗、人、天。后三者称三善趣，是过去世修习不同的善行而招致的快乐果报。前三者称三恶趣，则由过去的恶业感招所得的苦报。众生之所以轮回不止，是因无明之故。《杂阿含经》卷十二即云：“诸业爱无明，因积他世因。”[②] 由此又引出十二因缘。《长阿含经》卷一云：“众生可愍，常处暗冥，受身危脆，有生有老有病有死，众苦所集，死此生彼，从彼生此。缘此苦阴，流转无穷。我当何处晓了苦阴，灭生老死。复作是念，生死何从，何缘而有？即以智慧观察所有。从生有老死，生是老死缘。生从有起，有是生缘。有从取起，取是有缘。取从爱起，爱是取缘。爱从受起，受是爱缘。受从触起，触是受缘。触从六入起，六入是触缘。六入从名色起，名色是六入缘。名色从识起，识是名色缘。识从行起，行是识缘。行从痴起，痴是行缘。是为缘痴有行，缘行有识，缘识有名色，缘名色有六入，缘六入有触，缘触有受，缘受有爱，缘爱有取，缘取有有，缘有有生，缘生有老病死。忧悲苦恼，此苦盛阴缘生而有，是为苦集……尔时菩萨逆顺观十二因缘，如实知如实见已，即于座上成阿耨多罗三藐三菩提。”[③] 所谓十二因缘，是以十二个因果条件来解释人生的种种痛苦与烦恼的起源。它们即引文中提到的痴（即无明 avidyā）、行（saṃskāra）、识（vijñāna）、名色（nāmarūpa）、六入（ṣaḍāyāta）、触（sparśa）、受（vedanā）、爱（tṛṣṇā）、取（upādāna）、有（bha-

① 《大正藏》卷一七，页 98。

② 《佛藏要籍选刊》第 4 册，页 628，上海古籍出版社，1994。

③ 《大正藏》卷一，页 7。

va)、老死(jarāmaraṇa),由无明至老死之过程是由因致果,从老死逆至无明,则属由果溯因。其间前后相续,任何一个有情识的生命体在未获解脱之前,都受此因果律支配,在生死之间轮回而无有终了。

任何有情众生,若被无明所覆,被三毒——贪、瞋、痴所系缚,便会生出种种与烦恼相联结的行为,这就形成佛教所谓的有漏业(能生善恶之报的业)。由于惑业的牵引,有情众生便在三界六道中生死流转而不能解脱,此即轮回。因为轮回是基于有情众生造业感果而流转不息,所以叫做业报轮回。业报轮回说是中国佛教最流行的观点之一,东晋慧远即著《释三报论》、《明报应论》大力宣扬之。至唐,该学说早已深植人心。《慈恩传》卷七云:"(贞观)二十三年夏四月,驾幸翠微宫,皇太子及法师并陪从,唯谈玄论道,问因果报应,及西域先圣遗芳故迹。"① 太宗皇帝都关心因果报应,普通老百姓也不例外。《太平广记》卷二一二载吴道玄所画《地狱变》,"都人咸观,皆惧罪修善,两市屠沽鱼肉不售"。② 可见善恶报应说极具感召力。

善恶报应的观念,在中国传统的思想中亦有。儒家典籍《书经》即云:"惠迪吉,从逆凶,惟影响。"③《周易》也说:"积善之家,必有余庆。积不善之家,必有余殃。"④ 不过,本土文化中的善恶报应思想是以家为单位组织的,带有明显的宗族色彩。于

① 慧立、彦悰《大慈恩寺三藏法师传》,孙毓堂、谢方点校,页157,中华书局,1983。

② 《太平广记》,页1622。

③ 《书经》,页11,上海古籍出版社,1987。

④ 朱熹:《周易本义》,页6,上海古籍出版社,1987。

此，道教的承负说尤为突出。《太平经》有云："凡人之行，或有力行善，反常得恶，或有力行恶，反得善，因自言为贤者非也。力行善反得恶者，是承负先人之过，流灾前后积来害此人也。其行恶反得善者，是先人深有积蓄大功，来流及此人也。能行大功万万倍之，先人虽有余殃，不能及此人也。因复过去，流其后世，成承五祖。"① 这个观点正是针对人们行善而得恶报，行恶却得善报而发。其特点是，除本人善有善报、恶有恶报外，还特别强调先人善恶功过对后代的影响。它与佛教自作自受的因果报应观念迥异。不过，需要指出的是儒道两家以家本位的报应观念对佛教中国化产生过影响。魏康僧铠译《无量寿经》便说："世间帝王人中独尊，皆由宿世积德所致……积善余庆，今得为人遇生王室，自然尊贵。"② 把《易经》中的"积善余庆"直接搬进译文中，显然打上了本土文化的烙印。南北朝时期的佛教造像功德记中反映出的以家庭观念为中心的因果报应思想尤为显著。如刘洛真《造像记》云："延昌元年岁次壬辰十一月丁亥朔四日，清信士弟子刘洛真兄弟为亡父母敬造弥勒像二区，使亡父母托生紫微安乐之处，还愿七世父母，师僧眷属，见在居门，老者延年，少者益筭，使法界有生，一时成佛，咸愿如是。"③ 紫微是一个道教用语，指天宫。所谓亡父母、七世父母、师僧眷属皆是家本位思想对佛教报应观改造与整合的表现。路僧妙《造释迦像记》则说："愿令亡夫舍秽从真，神超荫海，面奉慈颜，愿见在眷属，□钟善

① 王明编：《太平经合校》，页22，中华书局，1960。

② 《佛藏要籍选刊》第5册，页811。

③ 《全上古三代秦汉三国六朝文》，页3769—3770，中华书局，1958。

集，舍门□□。"① 此处发愿，把世间之孝带入冥府，要求亡夫如生前事母一样，仍要尽心奉养慈颜，保祐在生的家眷，更见宗族思想影响佛家之深广。

另外，需要指出的是佛教三世六道轮回说对道教影响尤深，陶弘景(456—536)就把它融进《真诰》中。该书《阐幽第二》有云："天地间事理乃不可限以胸臆而寻之，此幽显中都是有三部，皆相关类也。上则仙，中则人，下则鬼，人善者得为仙，仙之谪者更为人，人恶者更为鬼，鬼福者复为人，鬼法人，人法仙，循环往来，触类相同，正是隐显小小之漏耳。"② 所谓善恶报应三部升降之说显系仿袭佛教经典，因为他自己说："道经《上清上品》，事极真高之业；佛经《妙法莲华》，理会一乘之致；仙书《庄子内篇》，义穷玄任之境。此三道足以包括万象，体具幽明。"③ 可知陶氏不打自招，承认其学说与佛教渊源甚深。

既然业报轮回说传入中土后与本土的思想观念相互融合，甚至被纳入了传统的宗法思想体系，那么唐五代的变文讲唱又是如何来宣扬这一思想呢？

二

变文中明确提到业报轮回思想的篇目主要有《金刚丑女因缘》、《目连变文》、《董永变文》及《伍子胥变文》等，下面依次述之。

---

① 《全上古三代秦汉三国六朝文》，页667，中华书局，1958。

② 《道藏要籍选刊》第4册，页661，上海古籍出版社，1989。

③ 同上，页677。

《金刚丑女缘起》是据《贤愚经》卷二《波斯匿王女金刚品》[1]演绎而成的变文,与之相类的经典还有《撰集百缘经》卷八的《波斯匿王丑女缘》(该经未提及丑女的名字),[2]《杂宝藏经》卷第二的《波斯匿王丑女赖提缘》,[3] 该经丑女名叫赖提,并说她"有十八丑,都不似人"。《贤愚经》则说:"尔时波斯匿王最大夫人名曰摩利。时生一女字波阇罗,晋言金刚,其女面貌极为丑恶,肌体粗涩,犹如驼皮;头发粗强,犹如马尾。"而变文中多次提到"金刚丑女"之字样,故知变文是据该经编撰而成的,其主题即是宣畅因果报应说。变文开头云:

> 佛在之日,有一善女,也曾供养罗汉,虽有布施之缘,心里便生轻贱。不得三五日间,身死有何灵验?此女当时身死,向何处托生?于波斯匿王宫内托生。
>
> 此是布施因缘,得生于国王之家。轻慢贤圣之业,感得果报。
>
> 女缘丑陋世间希,浑身一似黑螀皮。双脚跟头皴又僻,发如驴尾一枝枝。
>
> 公主全无窈窕,差事非常不小。上唇半斤有余,鼻孔竹筒浑小。

这里交待了金刚丑女前世之业,她因布施的善行,故今世得生国王之家,此为善有善报;又因前世轻慢贤圣的恶业,故今世得到

---

① 《大正藏》卷四,页 357—358。

② 同上,页 242—243。

③ 同上,页 457—458。

恶报,长成举世无双的丑女,此为恶有恶报。她所造的善恶之业,分别有相应的果报,丝毫不爽。这就是佛教因果报应的特点。这种由前世之业引起的今生之报,佛教谓之生报。

金刚丑女因前世轻慢贤圣之恶业得到了今世相貌奇丑无比的果报,由此又引申出一连串的苦果:自小长在深宫,父母一点也不怜爱,失去了童年与少年应有的欢乐;长大后又将就找了一个出身贫寒的男子为丈夫,婚礼进行得毫无滋味;夫婿外出游宴,自己却不能携手同行,只得独守空房。所以她不禁自问:“前世种何因果,今生之中感得丑陋?”为了根除种种痛苦,她焚香发愿,遥礼世尊,感得世尊现身在她面前。变文述及此事说:“丑女佛前忏罪愆,所为宿业自招然。忏悔才终兼发愿,当时果报福周圆。”“金刚丑女叹佛已了,右绕三匝,退座(坐)一面。佛已(以)慈悲之力,垂金色臂,指丑女身。丑女形容,当时改变。”这里首先强调的是“所为宿业自招然”,即金刚丑女是自作自受。儿说她礼佛之业,当下就得到了好报应——感得貌若春花,身如嫦娥,此为佛教中的现报也。

纵观《金刚丑女因缘》,其叙因果报应皆信而有征,让善男信女不能不为之动情而弥信有笃。细绎丑女业报之关系,可列表如次:

因果报应
- 前世之业 } 今世之报(生报)
  - 布施 —善报→ 得生王家
  - 轻慢圣贤 —恶报→ 长生丑女
- 今世之业 礼佛忏悔 —善报→ 今世之报:改变丑容,得成美女(现报)

《目连变文》中的业报关系则复杂得多，它牵涉到目连家里三个人的不同报应：目连父亲辅相因生前修十善五戒，死后得生天上，这是善有善报之应征。其轮回是在所谓的三善趣中，即由人道上升到天道。目连自己则因孝顺父母，投佛出家，故证得阿罗汉果且神通第一，此亦为行善得善报。目连母亲青提夫人却不同，因平生在日，广造诸罪，遂堕地狱，此为恶有恶报。正如北成字 96 号云："目连父母并凶亡，轮回六道各分张。母招恶报堕地狱，父承善力上天堂。"可知善恶有报，毫厘无爽。

青提夫人所造的恶业，P.2193 号说是"朝朝宰杀，日日烹胞"、"逢师僧时，遣家僮打棒；见孤老者，放狗咬之"，即犯有杀生与不敬三宝之罪。S.2614 号则说是："欺诳凡圣"，即犯了大妄语罪。北图成字 96 号又说青提夫人"有悭吝之心"，不愿设斋布施。凡此种种，在佛教看来都是恶业，必然招致可怕的果报。于此，S.2614 号有极详尽的描写。青提夫人死后首先入太山地狱，受尽三生苦罪。尔后又在另一地狱服了三年苦刑，完后又被发配到阿鼻地狱。目连最后是在阿鼻地狱的第七隔中才找到其母青提。青提之所以遭受数种地狱之苦，原因就在于她在生之日广造诸罪。这种前世之业引起后世的果报，即为生报。后来青提夫人承佛威力得脱离地狱之苦，但因悭贪之心未尽，仍轮回到饿鬼趣，备受折磨："食未入口，变为猛火。水未入口，亦变成烈火。"目连为解其母饥饿之苦，又到王舍城转读大乘经典，广造盂兰盆善根，其娘就此盆中，始得一顿饱饭。尔后又转生为狗，即入畜生道。她之所以堕入此道，是因为她数生之前"见孤老者，放狗咬之"，这真是一报还一报。

青提夫人从人趣出发，依次轮回地狱、饿鬼、畜生三恶道。这种业力影响数生，佛教谓之后报。无论是生报后报，受报主体

仍是造业者自己，这点仍未脱离自作自受的报应观。但目连假佛之威力及盂兰盆供养使其母从地狱道上生到畜生道，特别是他为母亲转诵大乘经典、忏悔念戒使青提夫人得还女人身，最后又亲送其母入忉利天。这些描写就加入了中国人的固有思想，即孝顺能感天动地，亦能带来好的果报。另外，从青提夫人轮回的经历：因造恶业坠入地狱而饿鬼、畜生，因目连之孝行而回到人道，最后直生天趣。六道轮回她经历了五趣，其中少了阿修罗。这是因为阿修罗之说在中土不甚流行，中土流行的是五道轮回，郗超《奉法要》中即列五道，[①]《高昌建昌四年(558)张孝章随葬衣物疏》中又云："佛弟子张孝章持佛五诫，专修十善，今于高昌城内家中命过，经涉五道，幸不呵留。"[②] 可见从印度的六道轮回到中土的五道轮回，亦为佛教中国化的一个小小的事例。

《金刚丑女缘起》与《目连变文》讲的是佛教故事，而《伍子胥变文》及《董永变文》讲唱的是本土的民间故事，却也宣扬了因果报应的思想。

《伍子胥变文》结构庞大，人物关系复杂，但讲唱者以伍子胥为中心人物来组织故事，显得层次清楚，井然有序。故事的起因是伍子胥之父伍奢因谏阻楚平王纳媳为妇，结果招来杀身之祸，甚至连长子伍子尚也未逃过楚平王的魔掌。伍子胥为报父兄之仇，历尽千辛万苦逃到吴国，借得吴兵殄灭楚国，报得冤仇。尔后作为忠臣的伍子胥，却遭吴王夫差的猜忌而亡身。该变文虽不完整，但可清楚地发现作为忠臣的伍子胥并未得到善报。这

① 《弘明集·广弘明集》，页 87。

② 《吐鲁番出土文书》第三册，页 215，文物出版社，1981。

似与因果报应相矛盾,宣扬的是佛家的无常观,诚如文中所说“丈夫流浪随缘业,生死富贵亦何常”。若换一个角度来审视,便不难看出变文宣畅的仍是善恶报应说。

首先从伍子胥逃亡过程中所遇一系列人物的行为看,凡是帮助过伍氏的人皆得到善报,反之则得恶报。如浣纱女饭子胥后投江身亡,子胥报父兄之仇后即以百金祭其亡灵。渔人渡子胥过江后亦亡身,后来伍氏拟兴兵伐其国,但一得知那是渔人的祖国便放过一马。而伍子胥的两个外甥为图千金之赏而追捕子胥,后来被他罚作奴婢。凡此种种,皆善恶有报之验。

其次,从楚平王方面看,他因纳媳为妃,滥杀无辜之忠臣,最后引出可怕的后果,连尸体也遭焚灭。而其子楚昭王,由于未能阻止父亲的恶业,也得杀身亡国之报。

第三,伍子胥逃亡途中遇见大姐,她不能理解子胥所受的种种苦难,故说:“共弟前身何罪,受此孤凄!”这种说法显然是佛教报应观的反映。

但是,《伍子胥变文》里的因果报应观具有浓厚的本土文化色彩,如楚昭王对伍子胥言并未造甚恶业,他却主动承担父亲的罪过,当伍子胥索要平王尸时,他说:“父愆子替,何用尸骸?”这实际上是以家族为单位的报应观。伍子胥报父兄之仇的出发点也在于家本位。

《董永变文》虽为著名的孝子故事,但也牵涉到报应观。其开头说:“人生在世审思量,暂时吵闹有何方?大众志心须净听,先须孝顺阿耶娘。好事恶事皆抄录,善恶童子每抄将。”所谓善恶童子,是指冥司记录生人一切善恶之业的两位童子,一记善,一记恶,以便阎王据之以判定死人的灵魂去处及罪福报应。《楞

严经》卷八说:“善恶童子,手执文簿,辞辩诸事”[①] 指的便是此事。S.1924号愿文有云:“阎罗天子,五道大神,太山府君,司命司录,天曹地府,六道冥官,善恶童子。”可见善恶童子在地狱中的作用是不可或缺的。《董永变文》一开头便宣扬善恶童子之事,用意无非是告诫听众善恶报应信而有征,绝非虚言,故文中又云:“当时卖身葬父母,感得天女共田常(填偿)。”P.2194号《目连变文》也说:“且如董永卖身,迁殡葬其父母,敢(感)得织女为妻。”据此,孝顺在佛教中是一种善业,定能得到好的果报。

从以上简析可知,变文在宣扬因果报应的佛教思想时,既坚持了自作自受的主张,又接受了本土思想的影响。

第二节 以孝为本的儒家思想

孝亲思想是中土文化的基本特点之一,它贯穿于中国封建社会的始终,上至帝王将相,下至普通民众,无不受其影响。以孝为本最初是由儒家提出的伦理准则,但后来释道两家也认同并协力推广,使它成为传统思想文化的基石之一。

一

表现孝亲思想的经典,主要是儒家的《孝经》,该经自汉魏后在思想史上一直享有崇高的地位,得到历代封建统治者的无比尊崇。西汉文帝时中央政府首置《孝经》博士,昭帝始元五年(前82),令举贤良文学,专治《孝经》。宣帝地节三年(前67)立学官,在全国各地的郡县设置学校,乡聚设庠序,庠序置《孝经》师

① 《佛藏要籍选刊》第5册,页1256。

一人，这样《孝经》便成为小学的基本课本，它以最快的速度得到推广与普及。至东汉，光武帝下令，不仅儒生要读《孝经》，连宫廷卫士——虎贲士也不例外，都得诵习之，如此一来，文臣武将莫不烂熟于心。两汉时，《孝经》又是选择官吏的考试科目，《后汉书·荀爽传》即云："汉制使天下诵《孝经》，选吏举孝廉。"① 诸如此类，足以说明《孝经》有着广泛的影响。《后汉书·仇览传》注引《谢承书》讲，羊元为子凶恶不孝，其母便找仇览诉苦，仇览于是把羊元找来，"与一卷《孝经》，使读诵之"。无深改悔，到母床下谢罪，"于是元遂修孝道，后成佳士也"。②

魏晋南北朝，虽说佛学与玄学勃兴，但《孝经》仍受到无比的尊崇，注解讲授《孝经》极其热闹，特别是皇室听经、讲经、注经已成为重要的宫廷文化活动。此种记载不胜枚举，如晋武帝泰始七年(271)、惠帝元康元年(291)都有皇太子讲《孝经》的礼仪活动。东晋元帝作《孝经注》，称《孝经》是"天经地义，圣人不加；原始要终，莫逾孝道。能使甘泉自涌，磷火不焚；地出黄金，天降神女，感通之至，良有可称！"③ 南朝诸帝，若宋武帝、齐武帝、梁武帝、陈宣帝或亲讲《孝经》，或御注《孝经》，或诏令东宫讲《孝经》，对《孝经》都表现出莫大的重视。于此，北朝诸帝也不例外，如北魏孝文帝曾命侯伏侯可悉陵把《孝经》译成本民族的语言，

① 《后汉书》，页2051。

② 同上，页2480。

③ 朱彝尊：《经义考》卷二三三，《文渊阁四库全书》第679册，页852。《艺文类聚》卷二十，谓是梁元帝所作，此依朱氏说。

"教于国人,谓之《国语孝经》"。[①] 而明帝始学,琛即"献金字《孝经》"。[②] 另外,北朝诸国亦把《孝经》立于学官,可见其在北朝之地位不减南朝。特别是冯亮遗嘱以《孝经》一卷随葬,[③] 更见它对世人影响之深。

隋唐两朝皆以《孝经》颁行天下。唐太宗李世民对皇太子李治读《孝经》大加赞赏,说:"行此足以事父兄,为臣子矣。"[④] 特别是唐玄宗先后于开元十年(722)、天宝三载(744)御注《孝经》,诏令"天下家藏《孝经》,精勤教习,学校之中,倍加传授,州县官长,申劝课焉"。[⑤]《孝经》由此便成为国民教育的基础读本。P.3274号敦煌抄卷载有《御注孝经疏》,其题记曰:"天宝元年十一月八日,于郡学写了。"敦煌歌辞中有《皇帝感》唱云:"新合《孝经》皇帝感,聊谈圣德奉贤良……开元天子亲自注,词中句句有龙光。"[⑥] 由斯观之,《孝经》在大唐帝国是多么地盛行!

二

《孝经》既然在中古社会影响甚巨,佛教作为外来文化在当时流播,两者必然发生交涉。事实也是如此,儒道两家反对佛教最重要的思想武器便是孝亲。首先指责佛家不孝的是《太平经》,该书卷一百十七中提到四种汙辱天之正道的行为:"其第一

---

① 《隋书》,页935。

② 《北史》,页687,中华书局1974年校点本。

③ 同上,页2910。

④ 《旧唐书》,页65。

⑤ 《唐会要》,页753,上海古籍出版社,1991。

⑥ 任半塘:《敦煌歌辞总编》,页734,上海古籍出版社,1987。

曰不孝，第二曰不而性真，生无后世类，第三曰食粪饮其小便，第四曰行为乞者”。[1] 这四种行为都与佛教有关。[2] 佛教提倡出家修行，被认为是不忠不孝，因为僧尼落发与不婚的仪轨跟《孝经》所说的“身体发肤，受之父母，不敢废伤，孝之始也”及儒家倡导的“不孝有三，无后为大”相冲突。故《三破论》云佛教是”入国而国破，入家而破家，入身而破身”。[3] 荀济上书梁武帝排佛之出发点是“释种不行忠孝仁义”，乃至“君不君，子不子，纲纪紊乱矣”。[4] 至唐，儒家排佛的武器仍不外乎忠与孝。韩愈即说：“（佛家）口不道先王之法言，身不服先王之法服，不知君臣之义，父子之情。”[5]

面对儒道两家在孝亲问题上的诘难，佛家并没有回避和对立，而是采取了调和的方法。他们一方面在内典中寻找依据，指出佛教并不反对忠孝；另一方面，历代许多高僧还参与《孝经》的注释，也极力宣扬孝道。

其实印度思想中也有孝顺一说。阿育王石刻敕文中即云：“顺从父母，对一切众生必须尊重；言语真实，恭敬师长；对待亲属谦恭有礼。”[6] 佛经中于此，亦时有所述，兹引数例如下：

《那先比丘经》云：“人于今世好布施，孝顺父母，于当来世当

---

① 王明编：《太平经合校》，页 655，中华书局，1960

② 参见陈观胜《中国佛教之孝道》，文载许章真译《西域与佛教文史论集》，页 247，台湾学生书局，1989。

③ 《弘明集·广弘明集》，页 51。

④ 同上，页 134—135。

⑤ 《旧唐书》，页 4200。

⑥ 查尔斯·埃利奥特：《印度教与佛教史纲》，页 372，商务印书馆，1982。

得其福。"[①]《大方广华佛严经》卷六云:"菩萨在家,当愿众生,舍离家难,入空法中,孝事父母。"[②]《阎罗王五使经》云:"佛告诸比丘,人生世间,不孝父母,不敬沙门,不行仁义,不学经戒,不畏后世者,其人身死当坠地狱。"[③]《弥沙塞羯磨本》云:"供养父母法。佛告诸比丘:若人百年之中,左肩担父,右肩安母,于上大小便利,极世珍奇衣食供养,犹不能报须臾之恩。从今听诸比丘尽心尽寿供养父母,若不供养,得重罪。"[④] 以上经文,皆证佛家也行忠孝。尤值一提的是《睒子经》和《盂兰盆经》,其主题思想与儒家孝亲文化相契无间。睒子(syāma)故事至宋,成为"二十四孝"之一,[⑤] 真是华夷同尊了。而目连孝行,通过盂兰盆会的宗教仪式及各种目连戏的舞台表演,更是家喻户晓,妇孺皆知。另外,在正史中,亦有佛教徒行孝之记载,如《周书》卷四十六《孝义传》谓张元因"其祖父丧明三年,元恒忧泣,昼夜读佛经,礼拜以祈福祐。"后读《药师经》,果使其祖目明。[⑥]

僧人还亲自讲注《孝经》,如释慧始,释慧林皆撰有《孝经注》一卷,宝唱则有《孝思赋》大力宣扬孝道。诸如此类,皆表明孝亲思想也得到了佛家的认同。故刘勰《灭惑论》曰:"夫孝理至极,

---

① 《大正藏》卷三二,页711,中村元《儒教思想对佛典汉译带来的影响》一文认为这段文字巴利文原文不存在,大概是译者添加的。(《世界宗教研究》1982年第2期,页27)

② 《大正藏》卷九,页430

③ 《佛藏要籍选刊》第1册,页381。

④ 《大正藏》卷二二,页226。

⑤ 《西域与佛教文史论集》,页250,台湾学生书局,1989。

⑥ 《周书》,页833。

道俗同贯，虽内外迹殊，而神用一揆。"① 更有趣的是《法苑珠林》卷四十九讲忠孝问题，不但引证内典中有关的孝行言论，还把中国历史上的孝子，如舜子、郭巨、丁兰、董永等十四人的故事辑入，作为佛教宣唱的素材，由此益见孝道在佛教中的重要地位。

三

敦煌地处我国西北腹地，自汉迄唐一直是中西交通的要塞之地，其地中西文化杂糅，佛教、道教、摩尼教、景教、伊斯兰教都曾在这里流播，但它从未摈弃本土的文化思想。这点从儒家典籍的传布，特别是《孝经》的传布中可见一斑。《后汉书·盖勋传》云："凉州寡于学术，故屡致反暴。今欲多写《孝经》，令家家习之，庶或使人知义。"② 据此，早在东汉，《孝经》便传入了西北地区，而敦煌出土的"和平二年(461)十一月六日康丰国写《孝经》残卷"，是北魏的遗物，这是在西北地区发现的最早的《孝经》资料。《周书·高昌传》说该地"有《毛诗》、《论语》、《孝经》，置学官弟子以相教授，虽习读之，而皆为胡语"。③ 近年在吐鲁番高昌故墓中发现的《孝经》和《孝经解》的残卷，④ 印证了《孝经》在该地传布的情形。敦煌遗书中的各种《孝经》写本，有的还标记明确的时间，如 P.3369《孝经》文后有两条题记：一是"咸通十五年五月八日沙州学士索什德"；二是"乾符三年十月二十一日学生

---

① 《弘明集·广弘明集》，页 51。

② 《后汉书》，页 1880。

③ 《周书》，页 915。

④ 参《吐鲁番出土文书》第 2 册，页 214—216，页 268—273。

索什德书券”。咸通乃唐懿宗年号，本来只有十四年，但沙州（即今敦煌一带）因为地理偏僻，还不知道懿宗早于咸通十四年夏即已宴驾，长安已经改元，所以才将乾符元年（874）误成咸通十五年。另外，在敦煌寺庙的教科书中，《孝经》是当地最常用的课本。S.707号《孝经》题记有云：“同光三年（923）乙酉年十月□日三界寺学仕郎君曹元深写记”，S.728号《孝经一卷》题记又云：“庚子年二月十五日灵图寺学郎李再昌已写，梁子校。”凡此史实，表明《孝经》在敦煌等西北地区与中原一样深有影响。

四

今存敦煌唐五代变文写卷中，宣扬孝亲思想的为数不少，如《目连变文》、《双恩记》、《父母恩重经讲经文》、《董永变文》、《舜子至孝变文》等。其间有讲唱佛经的讲经变文，也有讲唱民间故事的俗讲转变。兹引数例以见其大要。

P.2418号《父母恩重经讲经文》写卷末尾有云“诱俗第六”，据此可知演绎《父母恩重经》的讲经变文，其目的是在劝谕世人孝敬父母。在内典中，涉及该主题的主要有署名后汉安息国三藏安世高译的《佛说父母恩难报经》，失译人名的《佛说孝子经》、《大方便佛报恩经》。但考该变文，它所依据的不是上述收在《大正新修大藏经》里的经典，而是今存巴黎的P.3919号《佛说父母恩重经》。经云：

> 佛告阿难：我观众生虽居人品，心行愚蒙，不思耶娘有大恩德，不生恭敬，弃恩（德）背恩，无有人（仁）慈。

而P.3418号开头云：

经:“佛告阿难:我观众生,虽沾人品,心行愚蒙,不思耶娘有大恩德,不生恭敬,无有人(仁)慈。

两两相较,便不难发现讲经文与原典之关系。这里讲经时虽缺了“弃德背恩”一句,但实际上是讲唱者别有所图。原来他下文专门解释了这一句:

经云:“弃德背恩”。

此唱经文,是我佛世尊述五逆众生弃背恩德也。不孝父母,抛弃尊亲,不归于舍,命终恶道,受大苦辛,只为前生不孝父母云云。经说:过去世中,有一罪人,顶上长被热铁轮旋绕,问目连云云。只为前生不孝父母。

于此,讲唱者列举了不孝父母的两个事例,其中一个引自内典,另一个谓“抛弃尊亲,不归于舍”,实暗用了儒家“父母在,不远游”的说教。另外,讲唱者还套用《孝经》并加以重新组合说:

所以书云:曾子曰:“百行之先,无以加于孝矣。夫孝者,是天之经,地之义。孝感于天地也,通于神明。孝至于天,则风雨顺序;孝至于地,则百谷成熟;孝至于人,则重译来贡;孝至于神,则冥灵祐助。”

若把这段讲经文与《孝经》相较,便可知这是杂取了《孝经·圣治章》的“曾子曰:‘敢问圣人之德,无以加于孝乎’”,《三才章》的“夫孝,天之经也,地之义也”,《感应章》的“孝悌之至,通于神

明,光于四海,无所不通"。[1]

变文讲唱者对儒家曾参之孝行,极度推崇,甚至把他和目连相提并论,谓:"书内曾参人尽说,经中罗卜广弘宣。"可见变文讲唱对儒家以孝为本的思想是相当赞同并加以弘扬。正可谓是华夷同尊,孝被四海了。

敦煌讲唱文学中还有与讲经变文相类的歌辞,亦是用于宣扬孝道,如释愿清创作的《十恩德》[2],无名氏的《十种缘》(父母恩重赞)[3]、《孝顺乐》[4]。任半塘先生特别指出《十恩德》"十首中四见'说'字,末曰'说一场',足见是讲唱文"。[5] 此论洵是。更为重要的是上述三组歌辞之内容,大同小异,皆写父母恩重难报之主题,即"第一怀躬守护恩,第二临产受苦恩,第三生子忘忧恩,第四咽苦吐甘恩,第五乳报养育恩,第六回干就湿恩,第七洗濯不净恩,第八造作恶业恩,第九远行忆念恩,第十冤憎会悯恩"。兹举《十恩德》第二首《临产受苦恩》如下:

> 今日说向君。苦哉母腹似刀分。楚痛不忍闻。如屠割,血成盆。性命只恐难存。劝君问取释迦尊。慈母报无门。

于此,P.2418《父母恩重经讲经文》云:

---

① 胡平生:《孝经译注》,页19、12、34,中华书局,1996。

② 任半塘:《敦煌歌辞总编》,页748—750,上海古籍出版社,1987。

③ 同上,页766—768。

④ 同上,页722—774。

⑤ 同上,页752。

月满初生下，慈母怀惊怕。只恐命无常，赤血滂沱洒。苦恼莫能言，是事都来罢。保借若违和，便是身乖差。生时百骨自开张，唬得浑家手脚忙。未降孩儿慈母怕，及乎生了似屠羊。千忧万虑犹堪忍，十年三月苦更长。既得这身成长了，大须孝顺阿耶娘。

两两相较，其内容并无显著的差别。宣教目的都在于要听众明白为什么父母恩重难报，为何要孝顺爹娘。由此推断，释家的孝道观与儒家的没有根本性的区别。故宗密在《盂兰盆经疏》中指出："始乎混沌，塞乎天地，通人神，贯贵贱，儒释皆宗之，其唯孝道矣。"①

释家除了利用讲经变文宣扬孝道外，也用中国民间流传已久的故事，如董永、舜子之事迹来传布孝亲思想。兹以《舜子变》稍作剖析。

《孟子》、《荀子》、《史记·五帝本纪》均载有舜的孝行故事。其中《史记》云："舜父瞽叟盲，而舜母死，瞽叟更娶妻而生象，象傲。瞽叟爱后妻子，常欲杀舜，舜避逃；及有小过，则受罪。顺事父及后母与弟，日以笃谨，匪有懈。"② 特别是《史记》中提到舜涂廪、穿井脱险二事，此为变文讲唱者所袭用（详后文）。至汉代，刘向首辑《孝子传》载舜之孝行，基本情节同于《史记》。③ 汉魏六朝时，舜子行孝事被绘入墓刻画，如河南东汉宁孝子墓刻

① 《大正藏》卷三九，页505。

② 《史记》，页32。

③ 参见《丛书集成初编》第3354册，刘向《孝子传》，页1，中华书局，1985。

石、山西北魏瑯琊王司马金龙墓木版画中皆有虞舜行孝图。[①] 可知该故事在中古已十分流行。唐初道世编《法苑珠林》,该书卷四十九即载有《舜子有事父之感》。[②] 敦煌遗书 P.2621 号《孝子传》中第一则故事仍是“舜子行孝”。可见该故事在唐倍受释家的重视,把它编成讲唱变文不足为怪。

P.2621 号《孝子传》中的舜子故事,基本情节与《史记》所载相类。不同的是《史记》中的两次设计害舜的是其父瞽叟。《史记》叙此云:“瞽叟尚复欲杀之,使舜上涂廪,瞽叟从下纵火焚廪。舜乃以两笠自扞而下,去,得不死。后瞽叟又使舜穿井,舜穿井为匿空旁出。舜既入深,瞽叟与象共下土实井,舜从匿空出,去。”[③] 而 P.2621 则换成舜子的继母设计,其父共同实施迫害行为。于此,《孝子传》云:“舜有孝行,后母嫉之,语瞽叟曰:‘为我杀舜。’叟用妻言,遣舜涯知母意,手持双笠上舍。叟从后放火烧之,舜乃与两腋挟笠投身飞下,不损毫毛。”后来其父又使舜淘井,舜在井中,感得天降银钞。父母见之,欢喜不已,如此往返送钱出井,顷刻告罄。父母便生恶心,用大石填井,幸得井有一龛,方使舜子躲过劫难。显然《孝子传》中的情节较之《史记》已有很大的发展。但变文叙此二事时,迫害舜子的除了父母之外,还有其弟象儿,更加跌宕起伏。首先,舜子涂廪之事,变文讲唱者把它说成富有口语色彩的“修仓”。舜子脱险时,还感得“地神拥起,遂烧毫毛不损”,这一细节是《史记》及《孝子传》中所无,它平

① 参见魏文斌等《甘肃宋金墓“二十四孝图”与敦煌遗书〈孝子传〉》,《敦煌研究》1998 年第 3 期,页 75。

② 《佛藏要籍选刊》第 1 册,页 389。

③ 《史记》,页 34。

添了神话色彩,更有吸引力。也如 P.2418 号变文所说,是"孝感于天地也,通于神明"、"孝至于神,则冥灵佑助"的具体表现。其次,变文叙舜子淘井脱险时,不再是自救行为,而是"感得帝释变作一黄龙,引舜通穴往东家井里出"。这显然是糅合了佛教中的神话传说。第三,变文增加了舜子觅得亲娘墓,见其真身,受其指示才去历山躬耕的细节。这一细节把舜子受尽父亲及后母虐待的欲求出逃的心态表露无遗,极富生活气息。

《舜子变》在内容方面,已较《史记》及《孝子传》大大地丰富。它既保留了两次遭险的核心情节,又补充了舜子与其父瞽叟矛盾冲突的由来。原来舜子生母早亡,其父续弦后出守辽阳三载,舜子在家对后母极为孝敬,但她一而再、再而三设计陷害舜子。瞽叟回家后她又挑拨父子关系,伙同瞽叟、象儿谋害舜子。舜子因此不得不离家出走,在历山耕种十载。舜子因至孝,即使在大旱之年,也感得"群猪以嘴耕地开垦,百鸟衔子抛田,天雨浇灌";"其岁天下不熟,舜自独丰"。此正是善业之报。而其父瞽叟共妻谋杀长子,两目失明。后母极受贫乏,乞食无门,可谓是恶报自招。这里又掺进了因果报应的观念。但舜子不计前嫌,数次卖米与后母,仍设计不要米钱,正是以德报怨之举。后来见父目盲,又以舌舔使父复明。所有这些内容使得舜子的形象丰满而有活力。

需要指出的是变文讲唱者不止一次说舜子"归来书堂里,先念《论语》、《孝经》后读《毛诗》、《礼记》"。虽然时代错讹(舜子时间在前,不可能读到儒家典籍),但实际上反映了唐代寺院教育对儒家经典的重视。上述经典皆是敦煌寺院中最常用的教学课本,如 P.2570 号《毛诗》末有题记云:"寅年净土寺学士赵令全读",P.2618 号《论语集解卷第一》题记又云:"沙州灵图寺上座

随军弟子索庭珍写记,乾符三年(876)学士张喜进念。”P.2634号《古文尚书残卷》末题记则说:“乾元二年(759)正月二十六日义学生王老子写了,故记之也。”而S.133《秋胡变文》中亦谓秋胡所读十帙文书中有《孝经》、《论语》、《毛诗》、《礼记》。凡此种种,皆表明儒家思想对寺院教育的深刻影响。因此,释家讲唱变文时宣扬以孝为本的思想自在情理之中。宗密甚至还把这一口号移入释教中,谓“释教以孝为本者。……孝顺父母,师僧三宝。孝顺至道之法。孝名为戒,亦名制止”。[①] 于此,宗密把儒家之孝与释家之戒相提并论,等量齐观,强调了孝的思想与伦理价值。

总之,中古社会掀起的孝亲文化思及历代高僧对孝的认同,为变文以孝为本的宣唱提供了历史依据,而敦煌地区,尤其是寺院教育对儒家经典的高度重视则准备了现实的条件。在历史与现实的交汇中,孝亲思想在变文讲唱中得以发扬光大。

第三节　道教之长生思想

道教是中国土生土长的宗教。它经汉魏六朝的发展,至唐而极受尊崇,当时被称为国教,因此,道教思想,特别是长生不老说在社会各阶层广为流布,甚至在释家的变文讲唱中也有所表现。那么,它是如何进入敦煌地区并影响变文讲唱的呢?这就是下文所要讨论的问题。

---

① 《大正藏》卷三九,页505。

一

对生死的探讨是道教思想的核心问题之一。它早在先秦时期就已经引起了人们的关注。《左传·昭公二十年》即载有齐景公问晏子语:"古而无死,其乐若何?"① 《老子》云:"欲神不死,是谓玄牝","善摄生者,陆行不避兕虎,入军不被甲兵","有国之母可以长久,是谓深根固柢,长生久视之道",② 其中便有长生不老神仙思想的萌芽。《庄子·逍遥游》讲:"藐姑射之山,有神人居焉,肌肤若冰雪,绰约若处子,不食五谷,吸风饮露;乘云气,御飞龙,而游乎四海之外。"③ 这里显然是对神仙生活的理想描述。《山海经》中则虚构了不死之国、不死之药、不死之树,充分展现了古人对长生不老的渴求。《吕氏春秋·本生篇》云:"世之人主贵人,无贤不肖莫不欲长生久视。"④ 可见先秦时代长生成仙已成了上层社会的生活理想。故《说文解字》云:"仙,长生仙去也。"⑤ 《释名·释长幼》则谓:"老而不死曰仙。"⑥ 可知神仙思想的核心便是追求长生不老。

到了东汉,道教新创了自己的经典,如《太平经》,其中也含有神仙思想,特别是对成仙之途径提出了一系列的见解。该经卷五十六至六十四有云:"凡民者象万物,万物者生处无高下,悉

---

① 《春秋三传》,杜预等注,页460,上海古籍出版社,1987。
② 《二十二子》,页1、6、7,上海古籍出版社,1986。
③ 陈鼓应:《庄子今注今译》,页21,中华书局,1983。
④ 同②,页629。
⑤ 《说文解字》,页167,中华书局,1963。
⑥ 《文渊阁四库全书》第221册,页397,台湾商务印书馆影印本。

有民，故象万物。奴婢者衰世所生，象草木之弱服者，常居下流，因不伸也，奴婢常居下，故不伸也，故象草木。故奴婢贤者得为善人，善人好学得成贤人；贤人好学不止，次圣人；圣人学不止，知天道门户，入道不止，成不死之事，更仙；仙不止入真，成真不止入神，神不止，乃是皇天同形。”① 这里宣扬“万物者生处无高下”，颇有平等民主之思想。又把社会现实生活中的人分成奴婢、善人、贤人、圣人四个等级，把超越生死者分成仙人、真人、神人三类。从奴婢至仙、真、神，好学成为决定性因素，所以强调成仙的条件不是先天的，而是后天各修行主体自身的行为。该经卷一百五十四至一百七十又说：“夫人愚学而成贤，贤学不止成圣，圣学不止成道，道学不止成仙，仙学不止成真，真学不止成神，皆积学不止所致也。”② 再一次强调了后天积学的重要性。它对愚人及奴婢学以致仙的肯定，反映了道教初创之时对平民的重视。而所谓积学，据该书卷九十四至九十五云：“积德不止道致仙……夫师，开蒙为道之端，君父及师，天下命门，能敬事此三人，道乃大陈。”③ 则知它与积德异名同实，突出的皆是社会伦理道德的尊崇。

东晋时葛洪则确立了完整的神仙理论体系。他首先论证了神仙的存在与可信。《抱朴子·论仙》有云：“若夫仙人，以药物养身，以术数延命，使内疾不生，外患不入，虽久视不死，而旧身不改，苟有其道，无以为难也。而浅识之徒，拘俗守常，咸曰世间不见仙人，便云天下必无此事。……况夫神仙之远理，道德之幽

① 王明编：《太平经合校》，页222，中华书局，1960。

② 同上，页725。

③ 同上，页403。

玄，仗其短浅之耳目，以断微妙之有无，岂不悲哉？"① 葛洪针对世人不信神仙提出了严厉的批评。其次，他对神仙世界进行了划分，他引《仙经》云："上士举形升虚，谓之天仙。中士游于名山，谓之地仙。下士先死后蜕，谓之尸解仙。"② 这种上中下士的划分显然是受汉魏品评人物的社会风气之影响而提出的。与此同时，葛洪还指出神仙世界的本质是超越于现实的彼岸世界，它不再受社会各种力量的制约，是一种完全自由的精神状态。《对俗》于此有云："登虚蹑景，云舆霓盖，餐朝霞之沆瀣，吸玄黄之醇精，饮则玉醴金浆，食则翠芝朱英，居则瑶堂瑰室，行则逍遥太清"，"掩耳而闻千里，闭目而见将来"。③ 第三，葛洪也指出了修习求仙的途径，据胡孚琛先生研究，共有六种：(1)志诚信仙，禀植仙气；(2)博闻体要，择师勤求；(3)广知众术，养生却害；(4)恬静无欲，守欲知足；(5)金丹大药，宝精行炁；(6)积善立功，忠孝为本。④ 于此特别要指出的是，葛洪对儒家忠孝观念的重视，他把它融入宗教教义中，说"欲求仙者，要当以忠孝、和顺、仁信为本。若德行不修，而但务方术，皆不得长生也。"⑤ 如此一来，忠孝等儒家的伦理道德准则成了长生的必要条件，即统治阶级的意志注入了神仙道教中，突出了道教为上层建筑(封建宗法政治)服务的社会属性，道教与名教(礼教)终于调和，这亦为以后的三教合流准备了思想基础(释家对孝道的宣扬第二节已论，此

① 王明：《抱朴子内篇校释》，页14，中华书局，1985。
② 同上，页20。
③ 同上，页52。
④ 胡孚琛：《魏晋神仙道教》，页104—154，人民出版社，1989。
⑤ 同①，页53。

不赘述)。

到了唐代,因开国皇帝为了抬高自己的门第,就利用道教所奉的教主老子姓李,与之叙家谱,尊其为始祖,所以道教备受李唐历代皇帝的尊崇。乾封元年三月二十日,老子被追封为太上玄皇帝。到了玄宗朝,老子分别于天宝二年、天宝八载和十三载加封为大圣祖玄元皇帝、大圣祖大道玄元皇帝、大圣高上大道金阙玄元皇帝。玄宗还于开元九年亲受法箓,开元二十一年御注《道德经》颁行天下,天宝十载又写一切道经赐诸观。这些措施都极大地推动了道教的流布。特别是开元二十五年,设立玄学博士,每岁依明经举。开元二十九年正月,又制令两京及诸州各置玄元皇帝庙并崇玄学,置生徒,令习《老子》、《庄子》、《列子》、《文子》。每年亦准明经例考试,叫做道举。天宝元年二月,又加封庄子为南华真人,文子为通玄真人,列子为冲虚真人,庚桑子为洞虚真人,四人所著书尊为真经,崇玄学置博士、助教各一员,学生一百人。天宝二年正月,则把两京崇玄学改为崇玄馆,博士为学士,更置大学士员,大学士以宰相为之。这样就更加速了道教在士人阶层的传播,形成举国上下皆崇道的风气,使道教盛极一时,炼丹修道之徒举不胜数,斋醮符箓之事层出不穷,服药求仙之人亦为数不少,其中因此致死者就有武宗等皇帝。

二

敦煌地区的道教,历史亦十分悠久。玄光《辩惑论》即谓:"汉时仪君行此为道,魖魅乱俗,被斥敦煌。后至孙恩,佚荡滋甚,士女混漫,不异禽兽。"[①] 刘铭恕先生认为此仪君是指西汉

① 《弘明集·广弘明集》,页49。

末哀帝时的李寻、解光,因甘忠可门徒贺良伏诛事,曾被流放至敦煌。[①] 据此,则西汉末敦煌便有道教在活动。而从考古发现的简牍及墓葬品上的文字记载来看,在西晋至五凉时期,敦煌地区的道教活动便已深入民间。[②] 其间活动的主要有黄老道、方仙道、天师道。而影响尤深的是神仙思想。《高僧传》卷九有云:"单道开,姓孟,敦煌人。少怀栖隐,诵经四十余万言。绝谷饵柏实,柏实难得,复服松脂,后服细石子。一吞数枚,数日一服,或时多少啖姜椒,如此七年。"[③] 准此可知,敦煌道教修行方式已融入了某些僧人的生活中,益见其影响之大。

至唐,道教隆兴,它在敦煌的发展也极为迅猛。在今存敦煌文书中,道教文献虽远不如佛教文献那样丰富,但也有四百余卷,数量相当可观。它们既包括了道教的基本经典,如《道德经》、《灵宝经》、《太玄真一本际经》、《洞渊神咒经》、《十戒经》等,又有道教用于具体宗教活动的斋醮文书、祈愿文、符箓文。这些文献基本上反映了唐代道教隆盛的史实。其中最多的为《灵宝经》类抄件,有 251 件,约占敦煌道经的半数。[④]《灵宝经》不但建立了系统的神仙谱系,而且进一步宣扬了长生说。另外,道教徒也兴写经供养,S.3135 号《太玄真一本际经卷第二》题记云:"仪凤三年三月廿二日,三洞女官郭金基,奉为亡师敬写《本

---

① 《敦煌遗书丛识之四》,1987 年 12 月郑州打印本。

② 参见黄烈《略论吐鲁番出土的"道教符箓"》,《文物》1981 年第 1 期,刘昭瑞《谈考古发现的道教注解文》,《敦煌研究》1991 年第 4 期。

③ 慧皎:《高僧传》,页 361。

④ 古井昌子:《灵宝经类》,文载《敦煌与中国道教》,敦煌讲座(4),页 162,大东出版社,1984。

际经》一部，以此胜福，资益亡师。惟愿道契九仙，神游入境。”P.2371号《无上秘要卷第卅二》末又云：“开元六年二月八日沙州敦煌神泉观道士马处幽，并侄道士马抱一，奉为七代先亡及所生父母，法界苍生，敬写此经供养。”两则题记，一为亡师所写，所谓“道契九仙”正是神仙家语；另一条则十分有趣，供养人是在佛诞日写道经，可见佛道两家在敦煌民间和平共处、相互融合的氛围。

开元天宝年间，玄宗弘扬道教，影响亦及敦煌。P.3768号《文子》卷末有题记云：“天宝十载七月十七日，道学博士索肃林记之，校定。”① 可见唐玄宗在州郡设立道学的措施在敦煌同样得以实行。与此同时，敦煌道教斋会也深入民间，家庭、第宅、仙宇、云宫之中，清信男女皆行之。P.3562号抄卷背面有云：“就此家庭，设斋报愿。持此胜福，无限良因，先用资庄(严)，斋主即礼”。此即是家庭设斋。同卷又云：“然今斋主并合邑人等……共立善缘，以崇报愿”，“故能每月巡斋，保安家眷”，此则为邑人斋会。此外，该卷还提到了为亡考妣设斋，为亡师、亡女师设斋，为亡兄弟、亡夫妻、亡男亡女设斋，婚礼设斋等多种场合。可见道教斋会用途之大，真是无处不在。

三

既然敦煌地区民间宗教信仰中，道教地位极其重要。它的各项活动都深入到社会的最底层，那么它也当有自己的通俗宣教。今存敦煌遗书S.6836号《叶净能诗》正是这种宣教品。韩

① 池田温：《中国古代写本识语集录》，页301，东京大学东洋文化研究所，1990。

愈《华山女》诗也有道教"升座演真诀"① 的记载，日人圆仁入唐求法时曾遇会昌元年之"敕道教开讲"，② 据此推断，道教的宣教活动在唐亦风行一时。而敦煌地区佛道并重。释家讲唱变文时糅合某些道教内容来吸引听众也在所难免。

首先，在变文讲唱中出现了有关道教活动的仪式及咒语。《伍子胥变文》叙伍子胥为了逃脱两个外甥的追捕，"用水头上攘（禳）之，将竹插于腰下，又用木剧到（屐倒）着，并画地户天门，遂即卧于芦中，而言曰：'捉我者殃，趁我者亡，急急如律令！'"这种画符念咒之举，内典中虽有依据，如 S.2078 号《佛说七千佛神符经》云："千佛法正如符，所敕急急如律令。"③ 寒山诗亦云："今日得佛身，急急如律令。"④ 但穷原竟委，实源自道教，清梁绍壬《两般秋雨盦随笔》卷六"急急如律令"条云："急急如律令，道家敕语也。解之者曰：律令，雷部之兽，其行最速，故以为比，……然则急急如律令，乃汉之公移常语。张天师汉人，故沿用五字，道家得其祖述耳。"⑤ 准此，这个咒语早在汉代就通用。另据考古发现，魏晋时它便出现在敦煌地区的镇墓文中，如西晋咸宁二年(276)阿征墓文云："送汝铅人一双，五谷以续百女岁……罚不得再，急急如律令。"⑥ 敦煌三危山出十六国建兴三十年(343)

① 《全唐诗》，页 845。

② 圆仁：《入唐求法巡礼行记》，页 147，上海古籍出版社，1986。

③ 《大正藏》卷八五，页 1446。

④ 同①，页 1975。

⑤ 梁绍壬：《两般秋雨盦随笔》，页 389，上海古籍出版社，1982。

⑥ 姜伯勤：《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，页 271，中国社会科学出版社，1996。

佛女的墓葬五谷罐铭文亦用此道家咒语。[①] S.5666号文书云："急急如律令，强有鬼远离，善神加力，冻结病者能行，日月消散，岁岁日日，愿神星欢喜，其人福至，精神放过。"P.799号又云："五月五日中天节，一切恶事尽消灭，急急如律令。""急急如律令"五字咒语既然具有无比神奇的力量，避难祈福无所不能，变文讲唱者在述及伍子胥上天无路、下地无门时，便把道家这一咒语信手拈来，用得恰到好处。

S.3728号《故圆鉴大师二十四孝押座文》又云："自是意情无至孝，却怨庚甲有相妨。"[②] 此处庚甲有可能是"庚申"之误。道教庚申信仰在唐颇为盛行。S.6094号《洪润乡百姓高延晟延宅祭文》有云：

> 维岁次甲戌正月乙亥朔廿二日庚申，洪闰乡百姓高延晟祭宅文，谨以酒酌之尊，敬祭延晟宅神之灵，朱雀、玄武、青龙……镇宅。

《云笈七签》云："道书曰：言人身中有三尸虫，居三丹田，好惑人性欲，得早亡。每至庚申日，上谗于帝，请降灾祸于人，故人多妖枉祸厄，修炼者用术与药以去之，则年长不死。"[③]《酉阳杂俎》卷二《玉格》又云："三尸一日三朝，上尸青姑，伐人眼；中尸白

① 《段文杰敦煌艺术论文集》，页331，甘肃人民出版社，1994。

② 王重民等：《敦煌变文集》，页836，人民文学出版社，1957。关于庚申信仰，参游佐升《道教与文学》，文载福井康顺等编《道教》第二卷，页268—270，上海古籍出版社，1992。

③ 《道藏要籍选刊》第1册，页589，上海古籍出版社，1989。

姑,伐人五脏,下尸血姑,伐人胃命。”① 三尸乃道教之神,喜作祟。为了防止三尸之害,必须在庚申日修炼。《神仙守庚申法》云:“常以庚申日,彻夕不眠,下尸交对,斩死不还。复庚申日,彻夕不眠,中尸交对,斩尸不还。复庚申日,上尸交对,斩死不还。三尸皆尽,司命削去死籍,著长生录,上与天人游。”② 因此,S.3728 文书所谓:“却怨庚甲(申)有相妨”极可能是讲三尸(虫)之害而成为某些人不孝的理由,而 S.6094 号说庚申日以大符镇宅,当与守庚申除三尸的道教习俗有关。

其次,道教的神仙说亦得到变文讲唱者的认同。P.3093 号《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经讲经文》说:

> 经云:“如是处兜率天”乃至“五十六亿万岁”等者。
>
> 若说天男天女,寿量大难算数。全胜往日麻仙,也越当时彭祖。人人咸尽天年,个个延经劫数。朝朝长处花台,日日不离宝树。天上个个寿难思,长镇花台没竭时。王母全成小女子,老君全是阿孩儿。

这段文字虽然是在宣扬兜率天的长生伟大,它远远超过了道教神仙谱系中的麻仙、彭祖、西王母及太上老君。变文讲唱者藉此强调弥勒信仰远比道教神仙信仰重要,因为其成效是对方无法相比的。因此,讲唱者有佛优道劣的护教意趣,极有可能是他有意识这样做的。但反复推敲,释家本以宣扬“无生”为宗旨,而这里如此重视长生不老的问题,是否隐藏着其他动机?换而言之,

---

① 《酉阳杂俎》,页 14,中华书局,1981。

② 《道藏要籍选刊》第 1 册,页 585。

佛教意识到听众对现世长生不老具有强烈的愿望因而委曲求全盗用了道教的长生说。果然,这种做法渊源有自,原来在佛典汉译中就用了类似的伎俩,[①] 掺入了道教神仙说,如:吴支谦译《佛开解梵志阿飕经》曰:"乃知天下得道神仙,无及佛者。"该经又谓:"佛咒愿阿飕言:使汝寿身无病。"[②]《七佛八菩萨所说大陀罗尼神咒经》卷三云:"诸小国王及诸群臣,咸皆思念山中神仙,无贪之性乃得为仙……求长寿与长寿。"该经卷二又云:"我太白仙人,今欲说神咒。我是五通仙人修菩萨行,五星中最胜。我于神仙中,神通光明胜。统领四天下,及诸人天事。国王灾难变,寿命延缩短。"[③] 所谓"求长寿与长寿"正是长生不老说的反映。而"太白仙人"则借用了古代道教仙人名。

在敦煌写经供养题记中,不但有对生死问题仙佛合一的证据,甚至还有其形成过程的说明。如抄于大唐光化三年(900)庚申岁六月九日的 S.1177《金光明最胜王经》的题记说:"抄《金光明最胜王经》一卷,缮写已毕,愿三郎君神游碧落,联接天仙,直往净土闻经树下,三途八难,愿莫相过。"S.6884 号《金光明最胜王经》题记又云:"右已(以)写经功德,并用庄严。太山府君,平等大王、五道大神、天曹地府、伺命、伺录、土府水官、行病鬼王,并役夫、府郡诸郎君,及善知识、胡使录公、使者十部历官、舅母、关官、保人可韩、及新三使,风伯雨师等,伏愿哀垂,纳受功德,延年益寿。"其间所谓"神游碧落"、"联接天仙"一看便是道教用语,

---

① 福永光司:《道教与佛教》,《世界宗教资料》1989 年 1 期,页 17—18。

② 见《大正藏》卷一,页 262、263。

③ 《大正藏》卷二一,页 554、574。

而太山府君、伺命伺录、风伯雨师也属道教谱系中神仙。[①] 有趣的是抄写的经典却为内典《金光明最胜王经》(唐义净译),这种以抄释典而发道教愿的做法,溯其根源在于净土思想与神仙思想有相通之处,甚至不谋而合。S.1177 所说闻经树下之净土,当是弥勒净土。《弥勒下生成佛经》云:

> (弥勒菩萨)坐于龙华菩提树下,树茎枝叶高五十里,即以出家日得阿耨多罗三藐三菩提……如是等无量千万亿众见世苦恼,皆于弥勒佛法中出家。[②]

而弥勒净土(即兜率天 tusita)是一种理想的生活境界,其"人寿八万四千岁",真是长生至极。其地"雨泽随时,谷物滋茂,不生草秽,一种七获,用功甚少,所收甚多。食之香美,气力充实"。[③] 这与道教的神仙境界是何其相似,葛洪《抱朴子》即说仙人乃"内疾不生,外患不入","久视不死"[④] "听钧天之乐,享九芝之馔",[⑤] 过的完全是一种自由自在的生活,它与弥勒净土亦相似矣。S.5511 号《降魔变文》对花园的描写:"千种池亭,万般果药,香芬芬而扑鼻,鸟噪聒而和鸣,树动扬三宝之名,神钟震息苦之响。祥鸟瑞风,争呈锦羽之晖;玉女仙童,竞奏长生之乐。"于

---

① 游佐升:《道教与文学》,《道教》第二卷,页 276—277,上海古籍出版社,1990。

② 《大正藏》卷一四,页 424。

③ 同上,页 423—424。

④ 王明:《抱朴子内篇校释》,页 14,中华书局,1985。

⑤ 同上,页 189。

此，祇洹精舍与道教仙境竟毫无区别，可谓是合二为一了。

第三，对于成佛的途径，变文讲唱者强调的是行孝。S.7号文书有云："佛身尊重因何得，根本曾行孝顺来。须知孝顺善无疆，三教之中广赞扬。"这与前揭葛洪论成仙的条件亦有相同之处。

当然，敦煌变文讲唱涉及道教思想，特别是神仙思想的宣扬，自有其历史根源和现实依据。因为历代高僧中有不少是释道兼修，如昙鸾曾经对"长年神仙，往往间出"深信不疑，故"心愿所止，修习斯法"。后来遇菩提流支又启问"佛法中颇有长生不死法胜此土仙经者乎？"① 这表明他对长生问题极为关注。②另有僧人是"游行俗仙，助佛扬化"，③ 可知佛道之间也可共同发展。再加上唐代隆兴道教，敦煌民间又佛道并重，故变文中含有道教之长生思想也就不足为怪了。

第四节　三教融合与变文的世俗化

佛教自两汉之际传入中国后，它与本土的儒道两教曾发生过激烈的冲突与碰撞，而碰撞的结果是三教合流（此在唐宋尤为明显），三教合流对唐五代变文讲唱的世俗化产生过深刻的影响。

---

① 《佛藏要籍选刊》第12册，页496。

② Roger. S. Corless. T' an - luan: Tsaoist Sage and Buddhist Bodhisattva, See Buddhist and Taoist Practice in Medieval Chinese Society, P. P. 36 - 45. Edited by David W. Chappell, University of Hawaii Press, 1987.

③ 同①，页584。

一

佛教东传伊始，它首先依附于当时的黄老之道。人们认为佛是各种神仙方术之一，后汉桓帝即“设华盖以祠浮屠老子”。[①] 西晋时因道士王浮作《老子化胡经》，遂起两教之争端。此后它们关于“夷夏之防”一类的论辩迄唐而不断，不过两教在发展过程中渐趋一致，在具体宗教仪式上尤多相同之处。[②]在某些观念上，如对忠孝的重视，对王权的遵从，释道两教亦持相同的态度。佛教与儒教的关系，融合更是其主流。孙吴时的康僧会早就说过：“虽儒典之格言，即佛教之明训。”[③] 孙绰《喻道论》则明确指出：“周孔即佛，佛即周孔。”28[④] 《法句譬喻经》卷四讲有一人前世行五事、今生受五戒得为国王。其五事为：“奉佛以信，奉法以净，奉僧以敬，奉亲以孝，奉君以忠。”[⑤] 这为后来的“五戒”、“五常”相比附提供了理论依据。北魏沙门昙靖造《提谓波利经》十分明确地把两者等同起来：[⑥]

提谓、波利等问佛：何不为我说六、四戒？佛答：五者天

① 《后汉书》，页 320。

② Henri Maspero. Taoism and Chiese Religion, The University of Massachusetts Press, 1981, P.P.38 – 44.

③ 慧皎：《高僧传》，页 17。

④ 《弘明集·广弘明集》，页 17。

⑤ 《佛藏要籍选刊》第 4 册，页 1228。

⑥ Kenneth Ch'en The Chinese Transformation of Buddhism, Princeton University Press, P.P.56 – 58, 1973; Buddhism in China, Princeton University Press. P.P.121 – 183. 1964.

> 下之大数，在天为五星，在地为五岳，在人为五藏，在阴阳为五行，在王为五帝，在世为五德，在色为五色，在法为五戒。以不杀配东方，东方是木，木主是仁，仁以养生为义；不盗配北方，北方是水，水主于智，智者不盗为义；不邪淫配西方，西方是金，金主于义，有义者不邪淫；不饮酒配南方，南方是火，火主于礼，礼防于失也；以不妄语配中央，中央是土，土主于信。①

于此，作者显然把汉代儒家的阴阳五行说与佛教的思想体系融为一体，其特点是把五戒、五常、五行、五方、五星、五藏等不同的范畴相连接，用意在于调和儒释两家的矛盾，宣扬二教一致。昙靖的这种做法得到了当时许多信徒的响应，《续高僧传》卷一云："隋开皇关壤。往往民间犹习《提谓》，邑义各持衣钵，月再兴斋。"② 颜之推亦谓："内外两教，本为一体，渐积为异，深浅不同，内典初门，设一种禁，外典仁义礼智信，皆与之符。仁者，不杀之禁也；义者，不盗之禁也；礼者，不邪之禁也；智者，不酒之禁也；信者，不妄之禁也。"③ 颜氏之说，显而易见是承昙靖而来。可知释儒一致的观点在悠悠凡庶和士大夫阶层得到了普遍的赞同。

关于三教同源（一致）说，《牟子理惑论》里有最初的萌芽，至南北朝的思想界已有越来越多的人表示认同。刘宋宗炳《明佛论》说儒释道三教"虽三训殊路，而习善共辙也"，即三教是适应

---

① 《大正藏》卷三三，页260—261。

② 《佛藏要籍选刊》第12册，页454。

③ 王利器：《颜氏家训集解》，页368，中华书局，1993。

不同的时运而兴，教化之侧重点有所不同："世蕲乎乱，洙泗所弘，应治道也；纯风弥凋，二篇乃作，以息动也。"[①] 意谓儒教讲政治国安邦、道家讲寡欲无为均有其历史依据，但三教在教化民众、维系封建政权方面却完全相同。隋唐之际，李士谦在回答关于三教优劣时说："佛，日也；道，月也；儒，五星也。"[②] 他认为日月星之间虽有优劣大小之差别，但在用光辉照耀世界这一点上缺一不可。因此，三教的关系是相融的，绝非对立与冲突。这种观点，唐宋以降尤为流行。在唐，由于玄宗御注《孝经》、《老子》、《金刚经》，更使三教思想深入民间，敦煌歌辞《皇帝感》云："历代以来无此帝，三教内外总宣扬。先注《孝经》教天下，又注《老子》及《金刚》。"[③] 由斯观之，三教在当时是和平共处、协调发展的。

从僧人的文化素养看，三教思想皆对他们起过滋育作用。其间虽因人而异，但绝大多数都兼收并蓄于三教典籍。征诸僧传，略引数例以见其端要：《高僧传》卷六云："(释慧远)博综六经，尤善《庄》《老》"，同书卷十三载昙迁"笃好玄儒，游心佛义，善谈《庄》《老》，并注《十地》"。[④]《续高僧传》记宝象是"外典佛经，相续训导"，释圆光是"校猎玄儒，讨雠子史"，释僧旻是"经论博通，立义多儒"，释慧颋是"业贯儒家，艺能多具"，"旁询《庄》、《老》、《三洞》、《三清》，杨子《太玄》，葛生《内诀》，莫不镜识根源，究寻枝派"。[⑤] 凡此种种，皆为三教合流打下了坚实的基础。

---

① 《佛藏要籍选刊》第 3 册，页 768。

② 《佛藏要籍选刊》第 12 册，页 232。

③ 任半塘：《敦煌歌辞总编》，页 734，上海古籍出版社，1987。

④ 慧皎：《高僧传》，页 211，页 501。

⑤ 同②，页 512，页 548，页 488，页 559。

故僧人在注释内典,宣畅教化之时,常援引外典,如慧远"引《庄子》义为连类,于是惑者晓然"。[1] 智𫖮《仁王护国般若经疏》卷五云:

> 一说偈,二获益。初偈八行为四。初两行说无常理。乾训天,天行健,健不息也。坤训顺也,坤顺四时,二仪即天地也……时佛为王下,第二佛现神变令众得益。文二,先现变后得益。初文三,先标举章数。阴阳不测谓之神,转易常相谓之变。[2]

一看即明,智𫖮于此是以《易》注内典,其中引用了《易经》内"天行健,君子以自强不息","乾,健也。坤,顺也","易有太极,是生两仪","通变之谓事,阴阳不测之谓神",[3] 将儒家的哲学范畴直接纳入佛经注疏,它对佛典的通俗化定有巨大的推动作用。吉藏《十二门论疏》又云:

> 一离六道二离三乘,一一皆用玄儒两书语以显佛法义。造次即儒书语。两玄谓《老子》语。忘造次于两玄者。《论语》云:"造次弗如也。"语默失度,动止乖仪,故云造次。寄此明六道回宗也。两玄者即《老子》云"玄之又玄,众妙之门"。借此语以目前五转始自由外,两除终竟,得失无际,谓

① 慧皎:《高僧传》,页212。

② 《大正藏》卷三三,页281。

③ 朱熹:《周易本义》,页2、71、62、58,上海古籍出版社,1987。

重玄也。[①]。

这里吉藏大师解注内典,明确标出《论语》与《老子》之用语以显佛法义,可见他对外典运用自如,已融筑三教于一炉。

僧人内部是三教合流为主导,在俗之人也是如此。如梁陈之徐孝克能谈玄理,性至孝,他在钱塘是"每日二时讲,旦讲佛经,晚讲礼传",[②] 马枢讲《维摩》、《老子》、《周易》时"转变无穷,论者拱默听受而已",[③] 可见世俗文士,于三教也多无偏废,同时并重。

另外,三教讲论的开展亦有助于三教思想的融合。该种活动最早见于宋明帝泰始七年(471),《资治通鉴》卷一三三云:"魏献文帝好黄老浮屠之学,每引朝士及沙门,共谈玄理。"[④] 至北周,三教讲论渐趋流行,如天和三年(568)周武帝集百僚及沙门道士等,亲讲《礼记》。四年,又集百僚、道士、沙门等讨论释老义,建德三年(573)"帝升高座,辨释三教先后,以儒教为先,道教次之,佛教为后"。[⑤] 至唐,三教论衡十分盛行,并且成为皇帝诞日的表演节目之一。赞宁《大宋僧史略》"诞辰谈论"条即云:

唐高宗召贾云彦于御前,与道士沙门讲说经义。德宗诞日御麟德殿,命许孟容等,登座与释老之徒讲论。贞元十

① 《大正藏》卷四二,页 173。
② 《南史》页 1527。
③ 《陈书》页 264,中华书局 1974 年校点本。
④ 《资治通鉴》,页 886,上海古籍出版社,1987。
⑤ 《北史》,页 359。

> 二年四月诞日,御麟德殿,诏给事中徐岱、兵部郎中赵需及许孟容、韦渠牟与道士葛参成、沙门谈筵等二十人,讲论三教。①

这种三教讲论,其具体内容不太清楚,但既在皇帝诞辰会上进行,就该有娱乐成分。至晚唐,艺人李可及还扮演三教论衡的戏剧,《唐阙史》曰:"咸通岁,优人李可及者……尝因诞庆节,缁黄讲论毕,次及倡优为戏。可及乃儒服险巾,褒衣博带,摄齐崇座,自称三教论衡。"② 有的学者认为:"三教论衡的形象化、伎艺化,派生了一种重要的讲唱文学活动,那便是俗讲。俗讲的文字是变文。"③ 此论虽不够全面,但三教论衡对变文讲唱世俗化定有影响。因为皇室的喜爱,有助于该活动的开展及推广。

综上所述,三教之间虽有分立,但融合仍为主流。这种主流思潮对宗教艺术的发展影响尤深。它们的表现形式与之相应,呈现出一体化的趋势,如在北魏的道教塑像中,却出现了"佛道二尊像"。④ 敦煌莫高窟297窟的交龙羽人像,在佛教塑像中寄寓了神仙思想,⑤ 第156窟将《父母恩重经变相》与《老莱子娱亲图》并列,⑥ 则是儒佛并重的表现。著名画家张僧繇画卢舍那

---

① 《大正藏》卷五四,页248。

② 《文渊阁四库全书》第1042册,页809。

③ 胡士莹:《话本小说概论》,页21,中华书局,1980。

④ 丁明夷:《从强独乐建周文王佛道造像碑看北朝道教造像》,《文物》1986年第3期。

⑤ 《段文杰敦煌艺术论文集》,页6,甘肃人民出版社,1994。

⑥ 牛龙菲:《敦煌壁画乐史资料总录与研究》,页574,敦煌文艺出版社,1991。

佛像时,亦及仲尼十哲,[①] 也是出于共同的思想基础。在南朝出土的墓画中,几乎都既绘有儒家思想为内容的图象,又画有佛教艺术的题材,也画有道家、玄学家所倡导的题材。[②] 凡此种种,皆说明思想上的三教融合在艺术上也是相呼应的。于此,变文讲唱也不例外。

二

变文讲唱中的三教融合随处可见,特别是有关儒家的伦理道德观念,俯拾皆是。兹举数例如下:

S.3872 号《维摩诘经讲经文》有云:"若在王子,王子中尊,示以忠孝。"僧肇对此解释十分简单,他说:"所承处重,宜以忠孝为先。"[③] 变文讲唱者于此却大肆铺张:

> 言王子者,是国王之太子,或是远从,或是亲王,但是皇属,总得名为王子。并须锵锵济济,有孝有忠,始末一心,无怀二意。同匡家社,共治邦家,使根固繁永不枯,四海万方为一统,上则忠勤于主,次则孝养于亲,是王子之行。
>
> 为人不得多愚奥,认取真常深妙教,若悟永不受沉轮(沦),真(直)在意行忠孝。
>
> 忠不施,孝不展,神道虚空皆总见。须臾致得祸临身,妻男眷属遭除剪。
>
> 忠既行,孝既展,必见高官各位显。善神密护镇随身,

① 《文渊阁四库全书》第 812 册,页 334。

② 张光福:《中国美术史》,页 164,知识出版社,1982。

③ 《注维摩诘所说经》,页 31,上海古籍出版社,1991。

自然灾行常除遣。

讲唱者不但解释了王子的含义，王子忠孝的意义，而且由此及彼，推衍到普通人也要行忠施孝，并指出行忠孝才可免于沉沦之苦，这样把儒家的忠孝观彻底地融入了释家的因果报应中。

日本龙谷大学藏《悉达太子修道因缘》有云：

太子相伴："且问夫人三从之事。(妇人)有则：在家从父，出嫁从夫，及至夫亡，即须任从长子。但某乙有一交言语，今说与夫人，你从与不从？"耶输答曰："争敢不从！"

P.2999 号《太子成道变文》亦有太子问耶输陀罗三从之事。所谓三从，《礼记·郊特性》云："妇人从人者也，幼从父兄，嫁从夫，夫死从子。"① 可见变文讲唱者把儒家对妇女的伦理要求，照单全收，搬入了其宣唱中。

S.5511 号《降魔变文》叙首陀罗天王劝须达太子云："天子由(犹)事三老，古者养老乞言，不假妄构虚词。"这里讲唱者把儒家养老重老的道德准则移花接木拿了就用。《礼记·文王世子》曰："遂设三老、五更，群老之席位焉。"郑玄注曰："三老、五更各一人也。皆年老更事致仕者也。天子以父兄养之，示天下之孝弟者也。"《礼记·文王世子》又曰："凡祭，与养老乞言合语之礼，

① 《礼记》，页 149，上海古籍出版社，1987。又：佛教译经中亦有三从说，如聂承远译《超日明三昧经》云："女有三事隔，五事碍，何谓三？少制父母，出家制夫，不得自由，长大难子，是谓三。"(《大正藏》卷一五，页 541。)但变文讲唱者似未用之，仍以中士儒家说法为主。

皆小乐正诏之于东序。"郑玄注曰:"养老乞言,养老人之贤者,因从乞善言可行者也。"[①] 而太子回答老人时说:"丈人,一手可(岂)能独拍?两手相击始鸣。一言可以丧邦,差失在毫厘之内。"这里同样综合了儒家典籍之格言。《论语·子路》:"曰:一言而丧邦有诸?'孔子对曰:'言不可以若是其几也。人之言曰:予无乐乎为君,唯其言而莫予违也。如其善而莫之违也,不亦善乎?如其不善而莫之违也,不几乎一言而丧邦乎?"[②]《大戴礼记·保傅》说:"《易》曰:正其本,万物理,失之毫厘,差之千里,故君子慎始也。"[③] 由此看来,变文讲唱者对儒家典籍是十分熟悉的。另外,需要指出的是该写卷中有云:"伏惟我大唐汉圣主开元天宝圣文神武应道皇帝陛下……每弘扬于三教,或以探寻儒道,尽性穷源,注解释宗,钩深致远。圣思与海泉俱涌,天阙与日月齐明,道教由是重兴,佛日因兹重曜。"开元天宝圣文神武应道皇帝是唐玄宗的徽号,它仅用于天宝七载(748)正月十三日至天宝八载闰六月五日之间,故知该变文创成于这段时间内。玄宗三教并重的宗教政策在这段文字里亦可得到充分的印证。其结果是加速了三教合流和变文世俗化的进程。

S.6551 号《佛说阿弥陀经讲经文》又云:"近事男,近是(事)女,八戒十戒,并从五戒而生,(在)天名五星,在地名五岳,在道教为五行,在儒为五帝,在释为五戒。"这里将五星、五岳、五帝、五戒等而视之,亦是三教融合的表现,显然是《提谓波利经》的翻板,该经文前面已引,此不赘。

---

① 《礼记注疏》,《文渊阁四库全书》第 115 册,页 436、422。

② 《大学·中庸·论语》,页 56,上海古籍出版社,1987。

③ 《大戴礼记》,《文渊阁四库全书》第 128 册,页 425—426。

另外，讲唱民间故事的变文，也是三教杂糅，多方运用内外典籍，兹举《伍子胥变文》为例。它既宣扬了孝道和因果报应，同时也受过道教（家）的影响。如文中有云："人相知于道术，鱼相望于江湖。"这里显然是反用《庄子·大宗师》"鱼相忘乎江湖，人相忘乎道术"。[①] 而变文中叙伍子胥之妻作《药名诗》云：

> 妾是伍茄之妇细辛，早仕于梁，就礼未及当归，使妾闲居独活，蒿莨（高良）姜芥，泽泻无邻。仰吹槟榔，何时远志。近闻楚王无道，遂发豺狐（柴胡）之心。诛妾家破芒消，屈身甘遂。葳蕤怯弱，石胆难当，夫怕逃人，茱萸得脱，潜形菵草，匿影藜芦。状似被趁野干，遂使狂夫莨菪。妾忆泪沾赤石，结恨青箱。夜寝难可决明，日念舌干卷柏。闻君乞声厚朴，不觉踯躅君前。谓言夫婿麦门，遂使苁蓉缓步。看君龙齿，似妾狼牙。桔梗若为，愿除枳壳。

这里提到了伍加、细辛、于梁（余粮）、当归、独活、高良、姜、芥、泽泻、槟榔、远志、柴胡、芒消、苷遂、葳蕤、石胆、逃人（桃仁）、茱萸、藜芦、野干、莨菪、赤石、青箱（葙）、决明、卷柏、厚朴、君前、麦门、苁蓉、龙齿、狼牙、桔梗、枳殻等多种药物名。这些药名基本上见于敦煌遗书 ДX.02822 拟名为《蒙学字书》之《药物部第十》中。讲唱者用它们谐音双关而成文，表达了伍子胥妻对丈夫的关切之情。但这种药名诗的出现，显与当时道教盛行有关。道教求仙祈长生时，多炼丹服药。文中所提到的药名，多与道教长生术有关。如《典术》曰："食泽泻，身轻，日行五百里，走水

① 陈鼓应：《庄子今注今译》，页 194，中华书局，1983。

上，可行无穷，致玉女神仙。”[1]《吴氏本草经》曰：“龙齿，治惊痫，久服轻身。”[2]《图经衍义本草》曰：“赤石脂，久服补髓，好颜色，益智不饥，轻身延年。”[3]“独活，久服轻身耐老。”[4]“远志，久服轻身不老，好颜色，延年。”[5]“莨菪，久服轻身，走及奔马，强志益力。”[6]

《伍子胥变文》叙秦穆王之女是：“鼻直颜方，耳似珰珠，手垂过膝，十指纤长。”这种手垂过膝的描写，季羡林先生认为受到佛典的影响[7]，良是。

总之，三教融合使变文讲唱满足了世俗大众的需求，它对变文世俗化起到了举足轻重的作用。因为它使变文讲唱由寺院走向民间，走向社会，并最终融入了世俗社会。

---

① 《太平御览》，页4382，中华书局1960年影印本。

② 同上，页4374。

③ 《道藏》第17册，页294，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988。

④ 同上，页354。

⑤ 同上，页361。

⑥ 同上，页482。

⑦ 季羡林：《比较文学与民间文学》，页91—100，北京大学出版社，1991。

简短的结论

敦煌真是一个神奇的地方，茫茫风沙永远也挡不住她无穷无尽的文化魅力。因为藏经洞的发现为一个世纪的学术研究提供了许多新的材料，提出了许多新的问题，它们不但拓展了传统文化的研究空间，而且促成了一门国际显学——敦煌学的诞生。陈寅恪先生有云："敦煌学者，今日世界学术之新潮流也。"(《陈垣敦煌劫余录序》，载1930年《历史语言研究所集刊》第壹本第贰分)此话虽已过去六十余载，但敦煌学的研究依然备受中外学人的关注与重视，处在方兴未艾之中，云蒸霞蔚之时。本人不揣谫陋，也想预此潮流，因此便有本论文的诞生。兹将有关较为明确的结论概述如下。

其一，通过考辨儒、道、释三教有关变文的文献记载，我们可以确定变文的原意初义从文体言，是指对佛教经典的通俗变易，从文本言是指释家的讲经文。而释家讲经之伊始就受到中国固有传统文化思想的巨大影响，如格义说的运用就是在这种历史背景下产生的。但是随着佛教中国化、世俗化及隋唐之际讲导合一的出现，至唐，变文的含义起了变化，即由六朝的讲经释论为主转向当时的宣唱事缘为主，而且有关历史故事及现实生活题材也大量进入变文讲唱中，同时它又有新的名称——俗讲与转变。易言之，从讲经到俗讲转变，这就是释家变文的衍变过

程。另外需要指出的是，除了佛教有变文宣唱外，道教也借鉴其讲唱程序进行俗讲活动。

其二，变文和唱导都是释家的宣教方式，两者都以通俗性、劝谕性为指归，但它们的关系在不同的历史时期却不尽相同。简而言之，南北朝时期诚如僧愍所说："佛以讲导为精"，两者是并行不悖的。但在隋唐五代，它们已合二为一，即唱导及其仪式都融入了变文讲唱中。

其三，变文讲唱是一门综合性的佛教艺术，它与美术、音乐之关系尤为密切。其中变相既用于讲经变文，如 P.2003 号《佛说十王经一卷》，P.2010 号《妙法莲花经观世音菩萨普门品》之类；也用于俗讲转变，如北 8437 号《八相变》、P.4524 号《破魔画卷并文》之类。变相配合变文讲唱时，一般都有特定的提示词，像"×处"和"×时"。但是并不能因此就遽然断定变文变相之关系是同一的：一是因为并非所有变文讲唱都用变相图，二是变相的用途远较变文广，两者的创作方法也不尽相同。至若变文讲唱中的音乐，不但有天然的印度佛教文化的因子（同时包括西域化的佛教音乐），如转读、梵呗及"平"、"侧"、"断"等音声符号的运用，而且也吸收了大量的本土音乐，如 S.4571 号《维摩诘经讲经文》中所涉及的丝竹音乐，S.2614 号《大目干连冥间救母变文》中的民间曲子《杨柳》、《落梅》等。

其四，古典梵剧的传入及西域佛教戏剧的昌炽，对隋唐五代中原戏剧的发展产生过深远影响。经过考辨，敦煌遗书 S.2440.7 号、P.3128 号、S.6923 号变文都具有剧本的性质，特别是《目连变文》的讲唱奠定了后世目连戏的基型，确立了歌颂孝行的主题和范式。因此，变文讲唱对研究中印戏剧之异同及中国古代戏剧史均有相当重要的作用。

其五,任何宗教艺术都为表现其宗教思想服务,释家的变文讲唱也不例外,它在宣扬传布业报轮回的佛教思想之同时,由于受三教融合的影响,有时也传播道教的神仙思想。尤其是以孝为本的儒家思想成为三教共同的伦理准则后,释家变文于此更是不遗余力地加以褒扬,它们把目连与曾参相提并论,体现了佛教对中国传统文化的认同。

总之,有关变文讲唱与华梵宗教艺术的研究是一个内容相当广泛的课题,以上探讨仅是开始,远未结束。唯愿以后有机会向海内外专家学者求教,以便进行更深入的研讨。

主要参考书目

A 中文部分

（一画）

《1983年全国敦煌学术讨论会文集》（1—4卷），甘肃人民出版社，1987年。

《1987年敦煌石窟研究国际讨论会论文集》（上、下），辽宁美术出版社，1990年。

《1990年敦煌学国际研讨会文集》（石窟考古编），段文杰主编，辽宁美术出版社，1995年。

（二画）

《人唐求法巡礼行记》，[日]圆仁撰，顾承甫、何泉达点校，上海古籍出版社，1986年。

（三画）

《三国志》，（晋）陈寿撰，中华书局1959年校点本。

《大正新大修藏经》（一—八五卷），台湾新文丰出版公司影印本。

《广弘明集》，（唐）释道宣，上海古籍出版社，1991年。

《大唐西域记校注》，季羡林等，中华书局，1985年。

《上海博物馆藏敦煌吐鲁番文献》（上、下），上海古籍出版

社,1993 年。

《上海图书馆藏敦煌吐鲁番文献》(1—4),上海古籍出版社,1999 年。

(四画)

《中国佛教研究史》,梁启超著,上海三联书店,1988 年。

《中国俗文学史》,郑振铎著,东方出版社,1996 年。

《中国音乐文学史》,朱谦之著,北京大学出版社,1989 年。

《中国音乐史》[日]田边尚雄著,陈清泉译,商务印书馆,1998 年。

《中国古代音乐史稿》,杨荫浏著,人民音乐出版社,1981 年。

《中国宗教音乐》,田青主编,宗教文化出版社,1997 年。

《中国美术史》,王逊著,上海人民美术出版社,1989 年。

《中国美术史论集》,金维诺著,人民美术出版社,1981 年。

《中国石窟·敦煌莫高窟》(五卷),敦煌研究院编,文物出版社,1987 年。

《中国历代纪年佛像图典》,金申编,文物出版社,1994 年。

《中国古代戏剧史》,唐文标著,中国戏剧出版社,1985 年。

《中国戏曲文化》,周育德编著,中国友谊出版公司,1996 年。

《中国古典戏曲论著集成》(1—10 册),中国戏剧出版社,1959—1960 年。

《中国民间目连文化》,刘祯著,巴蜀书社,1997 年。

《中亚佛教艺术》,许建英、何汉民编译,新疆美术摄影出版社,1992 年。

《中国佛学源讲座》,吕澄著,中华书局,1979 年。

《历代名画记》,(唐)张彦远撰,《文渊阁四库全书》本。
《比较文学与民间文学》,季羡林著,北京大学出版社,1991年。
《比较文化论集》,金克木著,三联书店,1984年。
《太平经合校》,王明编,中华书局,1960年。
《太平御览》,(宋)李昉等编撰,中华书局1960年影印本。
《文选》,(梁)萧统编,(唐)李善注,上海古籍出版社,1986年。
《五十奥义书》,徐梵澄译,中国社会科学出版社,1995年。
《天津艺术博物馆藏敦煌文献》(1—6),上海古籍出版社,1996—1997年。

(五画)

《史记》,(汉)司马迁撰,中华书局1959年校点本。
《汉书》,(汉)班固撰,中华书局1962年校点本。
《北齐书》,(唐)李百药撰,中华书局1972年校点本。
《北史》,(唐)李延寿撰,中华书局1974年校点本。
《旧唐书》,(后晋)刘昫等撰,中华书局1975年校点本。
《旧五代史》,(宋)薛居正等撰,中华书局1976年校点本。
《汉魏两晋南北朝佛教史》,汤用彤著,北京大学出版社,1997年。
《印度教与佛教史纲》(第一卷),[英]查尔斯·埃利奥特著,李荣熙译,商务印书馆,1982年。
《印度文化史》,[英]麦唐纳著,龙章译,上海文艺出版社,1989年。
《印度与东南亚美术发展史》,常任侠编著,上海人民美术出版社,1980年。

《印度美术史》，叶公贤、王迪民编著，云南人民出版社，1991年。

《印度雕刻》，[英]查尔斯·法布里著，王镛、孙士海译，文化艺术出版社，1987年。

《印度古典诗学》，黄宝生著，北京大学出版社，1993年。

《印度古代文学史》，季羡林主编，北京大学出版社，1991年。

《丝绸之路与西域文化艺术》，常任侠著，上海文艺出版社，1981年。

《古丝路音乐暨敦煌舞谱研究》，席贯臻著，敦煌文艺出版社，1992年。

《汉唐音乐文化论集》，王昆吾著，台湾学艺出版社，1991年。

《汉代画像石》，吴曾德著，文物出版社，1984年。

《乐府诗述论》，王运熙著，上海古籍出版社，1996年。

《本生经的起源及其开展》，释依淳著，佛光出版社，1989年。

《弘明集》，(梁)僧佑编撰，上海古籍出版社，1991年。

《出三藏记集》，(梁)僧佑编撰，苏晋仁等点校，中华书局，1995年。

《世说新语笺疏》，(南朝宋)刘义庆撰，余嘉锡笺疏，上海古籍出版社，1993年。

《乐书》，(宋)陈旸撰，《文渊阁四库全书》本。

《乐府诗集》，(宋)郭茂倩编，中华书局，1979年。

《北京大学图书馆藏敦煌文献》(1—2)，上海古籍出版社，1995年。

《甘肃藏敦煌文献》(1—6),甘肃人民出版社,1999年。

(六画)

《后汉书》,(南朝宋)范晔撰,中华书局1965年校点本。

《西域通史》,余太山主编,中州古籍出版社,1996年。

《西域南海史地考证译丛》,冯承钧译,中华书局,1962年。

《西域之佛教》,[日]羽溪了谛撰,贺昌群译,商务印书馆,1956年。

《西域与佛教文史论集》,许章真译,台湾学生书局,1989年。

《庄子今注今译》,陈鼓应注译,中华书局,1983年。

《老子想尔注校笺》,饶宗颐,上海古籍出版社,1991年。

《汤用彤学术论文集》,中华书局,1983年。

《全上古三代秦汉三国六朝文》,(清)严可均辑,中华书局1958年影印本

《全唐诗》(上、下),上海古籍出版社,1986年。

《全唐文》,(清)董诰等编,中华书局1983年影印本。

《吐鲁番出土文书》(1—9册),国家文物局古文献研究室等编,文物出版社,1980年—1990年。

(七画)

《宋书》,(梁)沈约撰,中华书局1974年校点本。

《陈书》,(唐)姚思廉撰,中华书局1974年校点本。

《宋史》,(元)脱脱等撰,中华书局1977年校点本。

《宋元戏剧史》,王国维著,华东师范大学出版社,1995年。

《宋高僧传》,(宋)赞宁撰,范祥雍校,中华书局,1987年。

《孝经译注》,胡平生译注,中华书局,1996年。

《佛教东传中国佛教艺术》,吴焯著,浙江人民出版社,1991

年。

《佛教与中国文学》,孙昌武著,上海人民出版社,1988年。

《龟兹佛教文化论集》,新疆美术摄影出版社,1993年。

《陈垣学术论文集》(一),中华书局,1980年。

《杨公骥文集》,杨若木选编,东北师范大学出版社,1998年。

《佛藏要籍选刊》(1—14册),苏渊雷、高振农选辑,上海古籍出版社,1994年。

(八画)

《周书》,(唐)令狐德棻等撰,中华书局1971年校点本。

《抱朴子内篇校释》,王明著,中华书局,1985年。

《金明馆丛稿初编》,陈寅恪著,上海古籍出版社,1980年。

《金明馆丛稿二编》,陈寅恪著,上海古籍出版社,1980年。

《法显传校注》,章巽,上海古籍出版社,1985年。

《法国学者敦煌学论文选萃》,耿升译,中华书局,1993年。

《法藏敦煌西域文献》(1—8),上海古籍出版社,1994—1998年。

《季羡林佛教学术论文集》,(台北)东初出版社,1995年。

《周叔迦佛学论著集》,中华书局,1991年。

《英藏敦煌文献》(1—14),四川人民出版社,1990—1995年。

(九画)

《南齐书》,(梁)萧子显撰,中华书局1975年校点本。

《南史》,(唐)李延寿撰,中华书局1975年校点本。

《段文杰敦煌艺术论文集》,甘肃人民出版社,1994年。

《选堂集林》,饶宗颐著,中华书局(香港),1982年。

《南海寄归内法传校注》,(唐)义净原著,王邦维校注,中华

书局，1995年。

《俄藏敦煌文献》(1—11)，上海古籍出版社，1992—1999年。

(十画)

《晋书》，(唐)房玄龄等撰，中华书局1974年校点本。

《资治通鉴》，(宋)司马光撰，上海古籍出版社，1987年。

《唐会要》，(宋)王溥撰，上海古籍出版社，1991年。

《通典》，(唐)杜佑撰，中华书局1984年影印本。

《通志》，(宋)郑樵撰，中华书局1987年影印本。

《高僧传》，(梁)慧皎撰，汤用彤校，中华书局，1992年。

《唐代音乐史的研究》，[日]岸边成雄著，梁在平等译，(台湾)中华书局，1973年。

《唐戏弄》(修订本)，任半塘著，上海古籍出版社，1984年。

《唐代长安与西域文明》，向达著，三联书店，1957年。

《浙藏敦煌文献》，浙江教育出版社，2000年。

(十一画)

《梁书》，(唐)姚思廉撰，中华书局1973年校点本。

《隋书》，(唐)魏徵等撰，中华书局1973年校点本。

《隋唐佛教史稿》，汤用彤著，中华书局，1982年。

《隋唐燕乐调研究》，[日]林谦三著，郭沫若译，商务印书馆，1936年。

《隋唐五代燕乐杂言歌辞研究》，王昆吾著，中华书局，1996年。

《隋唐画家史料》，陈高华编，文物出版社，1987年。

《教坊记笺订》，(唐)崔令钦撰，任半塘笺订，中华书局，1962年。

《梵学集》，饶宗颐著，上海古籍出版社，1993年。

（十二画）

《敦煌学概要》，苏莹辉著，（台北）中华丛书编审委员会，1964年。

《敦煌艺术叙录》，谢稚柳著，上海古籍出版社，1996年。

《敦煌艺术》，劳干著，（台北）中华丛书委员会，1958年印行。

《敦煌艺术图典》，林保尧编集，（台北）艺术出版社，1991年。

《敦煌古籍叙录》，王重民著，中华书局，1979年。

《敦煌琵琶谱论文集》，饶宗颐编，（台北）新文丰出版公司，1991年。

《敦煌曲初探》，任二北著，上海文艺联合出版社，1955年。

《敦煌文物随笔》，陈祚龙著，（台北）商务印书馆，1979年。

《敦煌佛教艺术》，宁强著，（台湾）高雄复文图书出版社，1992年。

《敦煌艺术宗教与礼乐文明》，姜伯勤著，中国社会科学出版社，1996年。

《敦煌石窟音乐》，庄壮编著，甘肃人民出版社，1984年。

《敦煌壁画线描集》，欧阳琳等编，上海书店，1995年。

《敦煌邈真赞校录并研究》，饶宗颐主编，（台北）新文丰出版公司，1994年。

《敦煌壁画乐史资料总录与研究》，牛龙菲著，敦煌文艺出版社，1991年。

《敦煌莫高窟供养人题记》，敦煌研究院编，文物出版社，1986年。

《敦煌佛教文学研究》，曲金良著，（台北）文津出版社，1995

年。

《敦煌碑铭赞辑释》,郑炳林著,甘肃教育出版社,1992年。

《敦煌莫高窟内容总录》,敦煌文物研究所编,文物出版社,1982年。

《敦煌变文论文录》,周绍良、白化文编,上海古籍出版社,1982年。

《敦煌译丛》(第一辑),敦煌研究院编,甘肃人民出版社,1985年。

《敦煌变文集》,向达等编,人民文学出版社,1957年。

《敦煌变文集新书》,潘重规编著,(台北)文津出版社,1994年。

《敦煌变文校注》,黄征、张涌泉校注,中华书局,1997年。

《敦煌愿文集》,黄征、吴伟编校,岳麓书社,1995年。

《敦煌歌辞总编》,任半塘编著,上海古籍出版社,1987年。

《敦煌宝藏》(1—140册),黄永武编,(台北)新文丰出版公司,1986年。

《道藏要籍选刊》(1—10),胡道静等选编,上海古籍出版社,1989年。

《道家和道教思想研究》,王明著,中国社会科学出版社,1984年。

(十三画以上)

《新唐书》,(宋)欧阳修等撰,中华书局1975年校点本。

《新五代史》,(宋)欧阳修撰,中华书局1974年校点本。

《魏书》,(北齐)魏收撰,中华书局1974年校点本。

《魏晋神仙道教》,胡孚琛著,人民出版社,1989年。

《犍陀罗佛教艺术》,约翰·马歇尔著,王冀青译,甘肃教育出

版社，1989 年。
《燕乐探微》，丘琼荪著，上海古籍出版社，1989 年。

B 外文部分

（一）日文文献

《敦煌畫の研究》，松本榮一，東方文化學院東京研究所刊，1936 年。
《中國仏教美術史の研究》，小杉一雄，東京新樹社，1980 年。
《西域美術》Ⅰ Ⅱ Ⅲ，平凡社，1985 年。
《講座敦煌》2《敦煌の歷史》，榎一雄編，大東出版社，1980 年。
《講座敦煌》3《敦煌の社會》，池田温編，大東出版社，1980 年。
《講座敦煌》5《敦煌の漢文文獻》，池田温編，大東出版社，1992 年。
《講座敦煌》6《敦煌の胡語文獻》，山口瑞鳳編，大東出版社，1985 年。
《講座敦煌》7《敦煌と中國仏教》，牧田諦亮、福井文雅編，大東出版社，1984 年。
《敦煌仏教研究》，上山大峻，京都法藏館，1990 年。
《唐代仏教史研究》，道瑞良秀，京都法藏館，1982 年。
《唐代社會文化研究》，那波利貞，創文社，1974 年。
《戒律の研究》，土橋秀高，永田文昌堂刊，1980 年。
《唐代文學と仏教の研究》，平野顯照，京都朋友書店，1978 年。

《敦煌の文學》,金岡照光,大藏出版社,1971年。

《敦煌の民衆》,金岡照光,評論社,1972年。

《中國文學講話》,倉石武四郎,岩波書店,1968年。

《支那仏教唱導文學の生成》,澤田瑞穗,《智山學報》新第13卷、第14卷,1939年、1940年。

《變文と講史》,小川環樹,《日本中國學會報》第6號,1954年。

(二)英文文献

Prabodh Chandra Bagchi, Ihdia and China, Calcutta, 1981.

A.L.Basham, A Cultaral History of India, Clarendon Press, Oxford, 1975.

R.C.Ghosha, A Brief Survey of Ancient Sanskrit Literature, Classical Publishing Company, New Delhi, 1985.

R.W.Frazer, A Literary History of India, Delhi Mittal Publications, 1856.

M.Winternitz, A History of Indian Literature (Vol. I, II) New York, 1927, 1933.

Rawson, P.S, Indian Painting, London, 1961.

Poplay, H.A, The Music of India, Calcutta, 1950.

Samuel Beal, Buddhist Literature in China, Delhi, 1988.

B.P. Sinha, Archaeology and Art of India, Delhi, 1979.

A.B. Keith, History of Sanskrit Drama, Oxford University Press, London, 1954.

Rowland, Benjamin, The Art of Central Asia, New york, 1974.

David W. chappell, Buddhist and Taoist Practice in Medieval Chinese Society, University of Hawaii Press, 1987.

Henri Maspero, Taoism and Chinese Religion, Translated by Frank A. Kierman, Jr, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1981.

Victor H. Mair, T' ang Transformation Texts, Published by the council on East Asian Studies, Harvard University, 1989.

Victor H.. Mair, Painting and Performance: Chinese Picture Recitation and its Indian Genesis, University of Hawaii Press, 1988.

R.E. Emmerick, Tibtan Texts Concerning Rtotan , Oxford University Press, 1967.

Alan Cole, Mother and Sons in Chinese Buddhism, Stanford University Press, 1998.

(三)法文文献

Maspero, H. Les Documents Chinois de la troisieme expedition de Sir Aurel Stein en Asie Centrale, London, 1953.

A. Macdonald, Une Lecture des Pelliot tibétain 1286, 1287, 1047et 1290, Paris, 1971.

P. Demieville, Le concile de Lhasa, Paris, 1952.

J. Gernet, Les aspects économiques du bouddhisme dans la société Chinoise du Ve au Xe siècle, Paris, 1956.

N. Vandier - Nicolas, Sariputra et les six maitres d' erreur, Paris, 1954.

J. Hmilton, Le conte bouddhique du Bon et du Mauvais Prince en Version Ouigoure, Manuscrits ouigours de Touen - hiuang, Paris, 1971.

后　记

这本小书是在我博士学位论文的基础上，并利用在浙江大学古籍研究所做博士后的机会整理修改而成的。

1996年秋，我有幸考入复旦大学中文系攻读博士学位，遇到了导师陈允吉先生，是他的谆谆教诲与悉心栽培，才使我在为人处世、学业素养诸方面都长进不少，可谓是受益终身。论文从材料的搜集到具体的文字修改皆倾注了先生的心血。至今想起，犹感激不已。现在，又赐序于我，对我更是莫大的鼓励。另外，在平时的学习与论文撰写中，副导师陈引弛先生也给予了不少指导。同门学兄荒见泰史、夏广兴二君则在外文文献上予以大力帮助。其他学兄如陈道贵、吴海勇、邹西礼、马晓坤等亦提供了有益的参考意见。这都是我难以忘怀的，于此谨致谢忱。

可惜的是，本人才疏学浅，前年四月只提交了论文的一、二两章共八万余字供专家评审。南开大学陈洪先生，南京师范大学郁贤皓先生，复旦大学周振鹤先生、王雷泉先生，扬州大学王小盾先生，上海戏剧学院叶长海先生，上海师范大学李时人先生进行了评议，提出了不少宝贵的意见。周振鹤先生还主持了我的答辩会，这些都令我得益良多，感激不已。

去年3月，承蒙福建师范大学中文系诸位领导的厚爱，我才有机会进入浙江大学古籍所从事博士后研究。导师张涌泉先生

对敦煌语言文学的研究成绩斐然,他对学术的执着,为后学之人树立了崇高的典范,更令我钦佩不已。在论文的修改过程中,先生提供了许多具体而中肯的指导,并对全文进行了详尽的审阅。因此,我必须深深鞠上一躬来表达我的感激之情。

去年年底,本课题又得到中国博士后科学基金的资助,方便了我的研究。于此,对各位评审专家深致谢意。不过,本人在变文研究领域,终属浅识之人。虽然前后花了四年多时间才完成写作,但很大程度上是依赖于前贤时彦的研究成果,自己并无突出的创见,和当初设定的目标相距甚远,且所做的工作大半是综述而已。

最后,我要深深地感谢福建师大文学院,因为是她为本书提供了出版基金;当然,责任编辑冯芝祥先生也花费了不少心血,于此亦深致谢忱。

2001年9月10日识于浙江大学古籍研究所

三联文博论丛书目

当代汉语散文流变论	袁勇麟
中国文学现代性的起源语境	郑家建
京派文学批评研究	黄　键
“论语派”论	吕若涵
宗法伦理精神与中国诗学	苏桂宁
现代乡土小说三家论	范家进
“五四”作家与佛教文化	哈迎飞
变文讲唱与华梵宗教艺术	李小荣
基督教文化与中国现代戏剧的悲剧意识	王列耀
郭璞研究	连镇标
中国选本批评	邹云湖